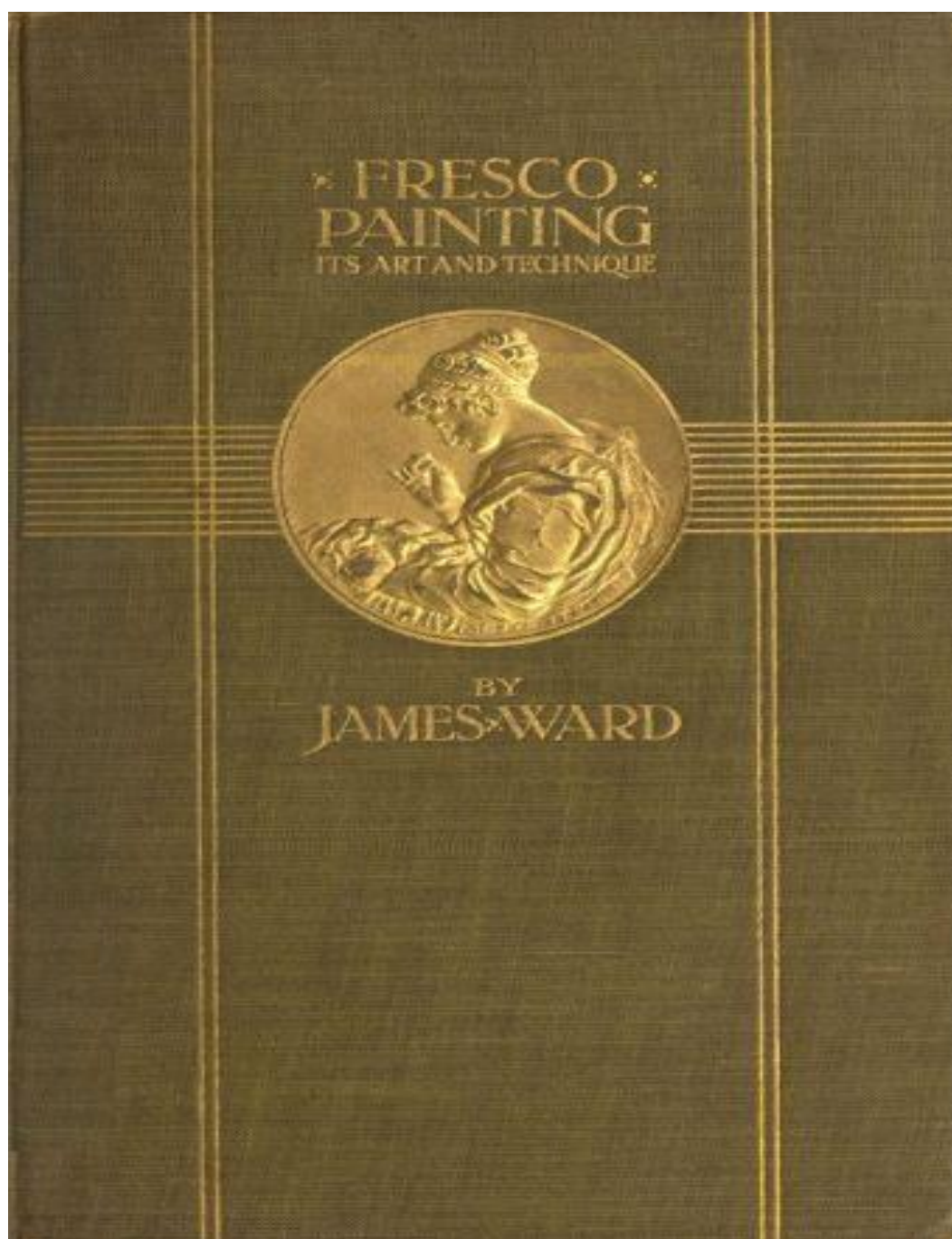


Фресковая живопись
Джеймс Уорд



Содержание

[ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ ЕЕ ИСКУССТВО И ТЕХНИКА](#)

[ПРЕДИСЛОВИЕ](#)

[СОДЕРЖАНИЕ](#)

[СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ](#)

[ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ](#)

[ГЛАВА I ВЗАИМОСВЯЗЬ ФРЕСКОВОЙ РИСУНКОВ С АРХИТЕКТУРОЙ](#)

[ГЛАВА II НАСТЕННОЕ УКРАШЕНИЕ — СИСТЕМЫ И МЕТОДЫ](#)

[ГЛАВА III ПРОЦЕСС ФРЕСКО-БУОНО — ЦВЕТА — ПОДГОТОВКА СТЕНЫ — МЕТОД ВЫПОЛНЕНИЯ](#)

[ГЛАВА IV РИСОВАНИЕ КОЖИ И ДРАПЕРИЙ — СТОЙКОСТЬ ФРЕСКИ БУОНО](#)

[ГЛАВА V РОСПИСЬ СПИРИТ-ФРЕСКО](#)

[ГЛАВА VI ТЕХНИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ О КОМПОЗИЦИИ, ЦВЕТЕ И СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ НЕКОТОРЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ ФРЕСК](#)

[ГЛАВА VII ФРЕСКИ ГОЦЦОЛИ И ПЕРУДЖИНО](#)

[ГЛАВА VIII ТВОРЧЕСТВО ПИНТУРИЧЧО И ГИРЛАНДАЙО](#)

[ГЛАВА IX ФРЕСКИ АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО, ЛУИНИ, Г. ФЕРРАРИ, РАФФАЭЛЛЕ И МИХАИЛА АНГЕЛО](#)

[УКАЗАТЕЛЬ](#)

[ПОЛНАЯ ЛИЦЕНЗИЯ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ](#)

Электронная книга проекта «Гутенберг» «Фрески в стиле « »

Эта электронная книга предназначена для бесплатного использования в любой точке США и большинства других стран мира практически без каких-либо ограничений. Вы можете копировать, передавать или повторно использовать ее в соответствии с условиями лицензии проекта «Гутенберг», включенной в эту электронную книгу или доступной онлайн по [адресу www.gutenberg.org](http://www.gutenberg.org). Если вы не проживаете в США, перед использованием этой электронной книги вам необходимо ознакомиться с законодательством страны, в которой вы проживаете.

Название: Фресковая живопись

Автор: Джеймс Уорд

Дата выпуска: 24 октября 2018 г. [электронная книга № 58159]

Последнее обновление: 24 января 2021 г.

Язык: английский

Благодарности: Произведено Чаком Грейфом, deaurider и командой Online Distributed Proofreading Team на сайте <http://www.pgdp.net> (Этот файл был создан на основе изображений, любезно предоставленных The Internet Archive)

*** НАЧАЛО ЭЛЕКТРОННОЙ КНИГИ ПРОЕКТА ГУТЕНБЕРГ «ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ»

[Содержание.](#)

[Список иллюстраций](#)

(примечание переписчика электронного текста)

ФРЕСКОВАЯ РИСУНОК



ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

ЕЕ ИСКУССТВО И ТЕХНИКА

С ОСОБЫМ УДЕЛОМ ВНИМАНИЯ К МЕТОДАМ БУОНО И СПИРИТ ФРЕСКО

ДЖЕЙМС УОРД

АВТОР КНИГ «ПРИНЦИПЫ ОРНАМЕНТА», «ГАРМОНИЯ И КОНТРАСТ ЦВЕТОВ», «ИСТОРИЧЕСКИЙ ОРНАМЕНТ»,
«ПРОГРЕССИВНЫЙ ДИЗАЙН» И ДР.

*С четырьмя цветными иллюстрациями и тридцатью одной полутоновой иллюстрацией
итальянских и других фресок*

ЛОНДОН
CHAPMAN AND HALL, LTD.
1909

RICHARD CLAY & SONS, LIMITED,
BREAD STREET HILL, E.C., И
БАНГЕЙ, САФФОЛК.

ПРЕДИСЛОВИЕ

В данном трактате я постарался представить студентам некоторые практические советы по методам и процессам фресковой живописи, которые являются результатом моего опыта в практике систем «буон-фреско» и «спирит-фреско» для украшения стен. Что касается стереохрома, или немецкого «водного стекла», и его более поздней разновидности, процесса фресковой живописи Кеймса, я не претендую на то, что обладаю точными знаниями, поскольку не имею практического опыта в живописи этими методами, но, видя состояние некоторых фресок в Англии, выполненных в стереохроме, я предпочел бы довериться методам buon-fresco или spirit-fresco, когда речь идет о долговечности настенных росписей.

Сегодня довольно часто можно услышать и прочесть осуждение фресковой живописи со стороны критиков и даже некоторых выдающихся художников, которые, похоже, повторяют друг за другом, указывая на неудачи в примерах, выполненных на стенах здания парламента и других местах; и все согласны, что из-за этих неудач фресковая живопись невозможна в этой стране из-за влажности климата (). Наш влажный климат, похоже, несет большую ответственность, но вряд ли справедливо винить его в невежестве некоторых наших художников середины викторианской эпохи в отношении природы и поведения материалов, используемых в фресковой живописи, а также в их, возможно, ограниченных знаниях о химии красок и последствии едкой извести на используемые ими краски.

Я надеюсь, что технические заметки и наблюдения по некоторым итальянским фрескам могут быть интересны и полезны для студентов, изучающих декоративное искусство.

Дж. Уорд.

СОДЕРЖАНИЕ

	СТРАНИЦА
<u>ГЛАВА I</u>	
<u>СВЯЗЬ ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ С АРХИТЕКТУРОЙ</u>	<u>1</u>
<u>ГЛАВА II</u>	
<u>СИСТЕМЫ И МЕТОДЫ РАСКРАСКИ СТЕН</u>	<u>8</u>
<u>ГЛАВА III</u>	
<u>ПРОЦЕСС ФРЕСКО-БУОНО — ЦВЕТА — ПОДГОТОВКА СТЕНЫ — МЕТОД ВЫПОЛНЕНИЯ</u>	<u>12</u>
<u>ГЛАВА IV</u>	
<u>РОЗФАРБИВАНИЕ КОЖИ И ДРАПЕРИЙ — СТОЙКОСТЬ БУОН-ФРЕСКО</u>	<u>25</u>
<u>ГЛАВА V</u>	
<u>ДУХОВНАЯ ФРЕСКА</u>	<u>31</u>
<u>ГЛАВА VI</u>	
<u>ТЕХНИЧЕСКИЕ ЗАМЕЧАНИЯ О КОМПОЗИЦИИ, ЦВЕТЕ И СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ НЕКОТОРЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ ФРЕСК</u>	<u>39</u>
<u>ГЛАВА VII</u>	
<u>ФРЕСКИ ГОЦЦОЛИ И ПЕРУДЖИНО</u>	<u>51</u>
<u>ГЛАВА VIII</u>	
<u>ТВОРЧЕСТВО ПИНТУРИЧЧО И ГИРЛАНДАЙО</u>	<u>56</u>
<u>ГЛАВА IX</u>	
<u>ФРЕСКИ АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО, ЛУИНИ, Г. ФЕРРАРИ, РАФФАЭЛЛЕ И МИХАИЛА АНГЕЛО</u>	<u>63</u>
<u>УКАЗАТЕЛЬ: А·В·С^(*)·D·E^(*)·F^(*)·G·H·I·K·L·M·P·R^(*)·S^(*)·T·U·V·W·</u>	<u>71</u>

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

ИЛЛЮСТРАЦИЯ	Напротив страницы
<u>1. ИСКУССТВО МИРА (цветное). Лорд Лейтон</u>	<u>Фронтиспис</u>
<u>2. ФРАГМЕНТ ДРЕВНЕЙ ФРЕСКИ ИЗ ТИРИНСА</u>	<u>10</u>
<u>3. ЧАСТЬ БОРДЮРА ФРЕСКИ (цветная). По сэру Э. Дж. Пойнтеру, P.R.A.</u>	<u>20</u>
<u>4. ПРОБНЫЙ ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ. Г. Ф. Уоттс, член Королевской академии художеств.</u>	<u>23</u>
<u>5. ПРОБНАЯ РАБОТА ПО ТЕХНИКЕ БУОН-ФРЕСКО. Г. Ф. Уоттс, член Королевской академии художеств.</u>	<u>25</u>
<u>6. ГРУППА ИЗ ТРЕХ ФИГУР (цветная). Г. Ф. Уоттс, член Королевской академии художеств.</u>	<u>27</u>
<u>7. СВЯТОЙ СТЕФАН ПЕРЕД СВОИМИ ОБВИНИТЕЛЯМИ И ПОБИВАНИЕ КАМНЯМИ СВЯТОГО СТЕФАНА. Сэр Э. Дж. Пойнтер, член Королевской академии художников.</u>	<u>30</u>

<u>8 ФРАГМЕНТ ИЗ «ИСКУССТВА ВОЙНЫ». Лорд Лейтон</u>	<u>32</u>
<u>9 ФРАГМЕНТ ИЗ «ИСКУССТВА ВОЙНЫ». Лорд Лейтон</u>	<u>34</u>
<u>10 ФРАГМЕНТ ИЗ «ИСКУССТВА МИРА». Лорд Лейтон.</u>	<u>37</u>
<u>11 РОЖДЕНИЕ ДЕВЫ МАРИИ. Джотто</u>	<u>39</u>
<u>12 СМЕРТЬ СВЯТОГО ФРАНЦИСКА. Джотто</u>	<u>40</u>
<u>13 СВЯТОЙ ЛЮДОВИК, КОРОЛЬ ФРАНЦИИ. Джотто</u>	<u>42</u>
<u>14 ВСТРЕЧА СВЯТЫХ ИОАКИМА И АННЫ. Джотто</u>	<u>43</u>
<u>15 ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА МАРИИ МАГДАЛИНЕ. Фра Анджелико</u>	<u>44</u>
<u>16 ПОГРЕБЕНИЕ ВО ГРОБЕ. Фра Анджелико</u>	<u>46</u>
<u>17. ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ «РАСПЯТИЕ». Фра Анджелико</u>	<u>47</u>
<u>18. ДАнь (цветная). Мазаччо</u>	<u>49</u>
<u>19. АНГЕЛЫ ИЗ «РАЯ». Б. Гоццол</u>	<u>51</u>
<u>20 АНГЕЛЫ ИЗ РАЯ. Б. Гоццол</u>	<u>53</u>
<u>21. СВЯТОЙ БЕНЕДИКТ. Перуджино</u>	<u>54</u>
<u>22. СВЯТОЙ ИОАНН. Перуджино</u>	<u>55</u>
<u>23 ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ «НАСТАВЛЕНИЕ ХРИСТА ПЕТРУ». Перуджино</u>	<u>56</u>
<u>24. СВЯТАЯ ЕКАТЕРИНА СПОРИТ ПЕРЕД МАКСИМИАНОМ. Пинтуриккьо</u>	<u>57</u>
<u>25. ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ «СВЯТАЯ ЕКАТЕРИНА». Пинтуриккьо</u>	<u>58</u>
<u>26. РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО, СОБОР В СПЕЛЛО. Пинтуриккьо</u>	<u>59</u>
<u>27. ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ДАМА. Гирландайо</u>	<u>60</u>
<u>28 СМЕРТЬ СВЯТОГО ФРАНЦИСКА. Гирландайо</u>	<u>61</u>
<u>29. ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ДАМА. Гирландайо</u>	<u>62</u>
<u>30 ФРАГМЕНТ КАРТИНЫ «РОЖДЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ». Гирландайо</u>	<u>63</u>
<u>31 ФРЕСКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МЛАДЕНЦА-АНГЕЛА. Б. Луини</u>	<u>64</u>
<u>32 БОГОРОДИЦА С МЛАДЕНЦЕМ. Б. Луини</u>	<u>65</u>
<u>33 СВЯТАЯ ЛЮСИЯ, ПРИГОВОРЕННАЯ К СМЕРТИ. Якопо д'Аванцо</u>	<u>66</u>
<u>34. ПОЖАР В БОРГО. Рафаэль</u>	<u>68</u>
<u>35. ФИГУРА АДАМА, СИКСТИНСКАЯ КАПЕЛЛА. Микеланджело</u>	<u>69</u>

ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

ГЛАВА I

СВЯЗЬ ФРЕСКОВОЙ ЖИВОПИСИ С АРХИТЕКТУРОЙ

Рассматривая тему настенной живописи, а также прогресс и развитие искусства в целом, так называемых «изобразительных искусств» или менее значимых видов искусства, которые служат повседневным потребностям и желаниям, мы не можем рассматривать их как изолированные творения человеческой деятельности, отделенные от их законной связи с законами и принципами хорошей архитектуры. Прогресс, развитие, расцвет и упадок архитектуры синхронизированы с аналогичными этапами развития живописи и скульптуры.

В величественном здании особые функции трех родственных искусств четко определены; каждое из них вносит свои собственные отличительные качества выражения, составляя общее художественное единство. Строгие линии и пропорциональный ритм архитектуры обогащаются скульптурой, которая, в свою очередь, смягчается и модифицируется соседствующей строгостью первой, в то время как живопись добавляет необходимую цветовую отделку к пустым пространствам, окруженным лепниной и конструктивными линиями архитектуры, заимствуя в то же время большую часть своего достоинства, спокойствия форм, простоты композиции и всего остального, что добавляет ей благородства и монументальности, из своей тесной связи с архитектурой. Таким образом, хотя каждое из этих трех искусств ограничено своими особыми функциями, в то же время они, по-видимому, ассимилируют друг от друга то, чего им не хватает, и таким образом способствуют полной художественной гармонии.

Живопись, как самое богато украшенное из этих трех искусств, благодаря своей большей выразительности и красоте цвета, тем не менее должна использоваться для *украшения*, в истинном смысле этого слова, простых пространств в здании, и самым большим и простым образом, без каких-либо определенных попыток изобразить истинные факты природы, или, по крайней мере, она должна скорее намекать на такие факты, чем описывать их.

Расположение и композиция линий, спокойствие форм, гармоничный баланс и чистота цвета являются одними из основных элементов настенной живописи, и все эти незаменимые требования к этой форме искусства обусловлены ее связью с архитектурой. Помня об этом, мы не должны забывать, что живопись имеет свои особые функции, отличные от функций архитектуры, которые включают в себя контроль над формой и цветом, а также способность иллюстрировать идеи посредством изображения темы или события, предмета или истории.

Теперь, если основные элементы монументальной живописи, которые мы называли, и особые функции искусства живописца объединены в любой схеме настенного декора, результатом будет идеальное произведение декоративного искусства, примеры которого можно найти в фресках Джотто и в работах большинства итальянских художников, которые следовали за ним, вплоть до великолепных творений Микеланджело.

Древнее искусство египетской, греческой, римской, византийской и средневековой школ в каждом случае находилось под влиянием архитектуры соответствующих периодов и было с ней в полной гармонии, и не меньше, а даже в большей степени это касалось живописи и скульптуры Италии с середины XIII века до конца XVI века. Византийские и романские мозаики, украшающие церкви Равенны, Венеции и Рима, отличаются достоинством и скульптурностью, и с орнаментальной точки зрения прекрасно *заполняют* архитектурное пространство как стен, так и сводчатых потолков. Художники этих древних школ справедливо рассматривали пространство стен как плоские поверхности, строго считая стены таковыми, и не пытались изображать предмет картины в живописной перспективе или создавать на стене иллюзию окна. Тема или сюжет также были, в большинстве своем, мистического характера и возвышенными в духовном смысле, так что сама душа их искусства была выражена и символизирована; в то время как то, что мы можем назвать телесной частью, либо из-за недостатка их способности выразить ее, либо из-за

небрежного или намеренного пренебрежения этой стороной их искусства, было ограниченным и неполным. И даже когда в более поздние времена наука об искусстве, выраженная в анатомии и перспективе, была хорошо понята, итальянские художники продолжали следовать этой традиционной трактовке дизайна как в своих мозаиках, так и в настенных росписях, и художники, последовавшие за Джотто, не упускали ее из виду вплоть до XVII века, когда начался общий упадок искусства.

Три абсолютных принципа древней и средневековой живописи, которые также характеризовали лучшие работы эпохи Возрождения, по-видимому, заключались в стремлении к символическому выражению духа предмета, спокойствию и достоинству формы, а также красоте цвета. Что бы мы ни искали, мы должны найти эти три принципа в успешной работе монументальной живописи. В этом виде искусства, как и во всех других видах искусства, мелочи должны быть принесены в жертву великому, а банальное и обыденное — передаче или выражению идеи; в скобках можно отметить, что в общем смысле современное искусство стремится к большей ловкости в передаче более точных изображений природных явлений, но при этом теряет искренность цели.

Наиболее важными картинами XIV и XV веков были те, которые украшали стены итальянских церквей и дворцов (), а авторами этих произведений были не только художники, но и большинство из них были также архитекторами, скульпторами и мастерами по работе с золотом и серебром. Даже те, кто уделял основное внимание живописи, досконально понимали принципы архитектуры и часто проектировали и выполняли архитектурные работы, как, например, Джотто, Гирландайо, Микеланджело, Леонардо да Винчи и многие другие.

Если мы теперь рассмотрим другой аспект искусства, где оно применяется к предметам общего пользования, то обнаружим, что дизайн и украшение таких предметов, при правильном понимании, в каждом случае подчиняются законам, которые определяют хорошую архитектуру. Возьмем, к примеру, форму или очертания обычного подсвечника, вазы из керамики или металла, шкафа или стула, и посмотрим, насколько мы можем применить принципы архитектуры к их дизайну и украшению. При проектировании таких предметов в первую очередь учитывается их полезность, а затем — материал, из которого они изготовлены. Достаточно банально утверждать, что формы и пропорции, которые могут быть подходящими для предметов, изготовленных из определенного материала, например из керамики или стекла, не должны копироваться в других материалах, таких как металл или дерево. Когда вопросы полезности и материала решены, мы можем применить законы и принципы архитектуры, чтобы они служили нам руководством при проектировании и декорировании данного предмета. Что касается дизайна, то, во-первых, мы должны стремиться к достижению хороших пропорций между частями и разделами, и в целом. Выяснится, что правильные пропорции, как правило, предполагают определение красивых очертаний и форм. Мы также должны стремиться к выражению контрастных элементов форм, таких как кривые с прямыми линиями, острые кривые с другими, имеющими меньшую кривизну, горизонтальные линии, противодействующие вертикальным тенденциям, или молдинги и линии различной ширины, расположенные так, чтобы придать или *suggest* конструктивную прочность; все это просто архитектурные принципы, которые, если применять их к дизайну обычных предметов, дают им определенное право считаться произведениями искусства.

Для любого предмета или объекта, спроектированного в соответствии с правильными архитектурными принципами, требуется очень мало украшений, помимо тех, которые уже выражены линиями или молдингами и разделением пространства. Однако, если характер или назначение предмета допускают использование украшений или дополнительных элементов для подчеркивания его красоты, делая его еще более привлекательным и приятным для глаз, то законы и принципы архитектуры снова помогут нам, указав, где можно разместить украшения, в каком количестве их использовать, в каком масштабе и в каком порядке. Например, из архитектуры мы узнаем, что не следует ослаблять внешний вид конструктивных элементов, таких как линии или

лепнина, какими-либо мелочными украшениями, но на панелях и ровных поверхностях мы можем законно размещать наши украшения, однако они должны быть сдержанными, чтобы не мешать правильному использованию объекта, и спроектированными так, чтобы гармонировать, а в некоторых случаях контрастировать с линиями и контурами. Примеры художественных предметов, разработанных по архитектурным принципам, можно найти в греческих и этрусских вазах и помпейских бронзах, а с другой стороны, если можно упомянуть некоторые примеры, где законы архитектуры не находят выражения в их форме или украшении, и где искусство практически отсутствует, мы можем с уверенностью указать на безвкусные творения челсийского и дрезденского фарфора, и работы ювелиров середины викторианского периода. Это отступление от нашей темы может быть оправдано тем, что оно показывает, насколько важно изучение архитектуры для художника, декоративного художника и дизайнера в любой области искусства.

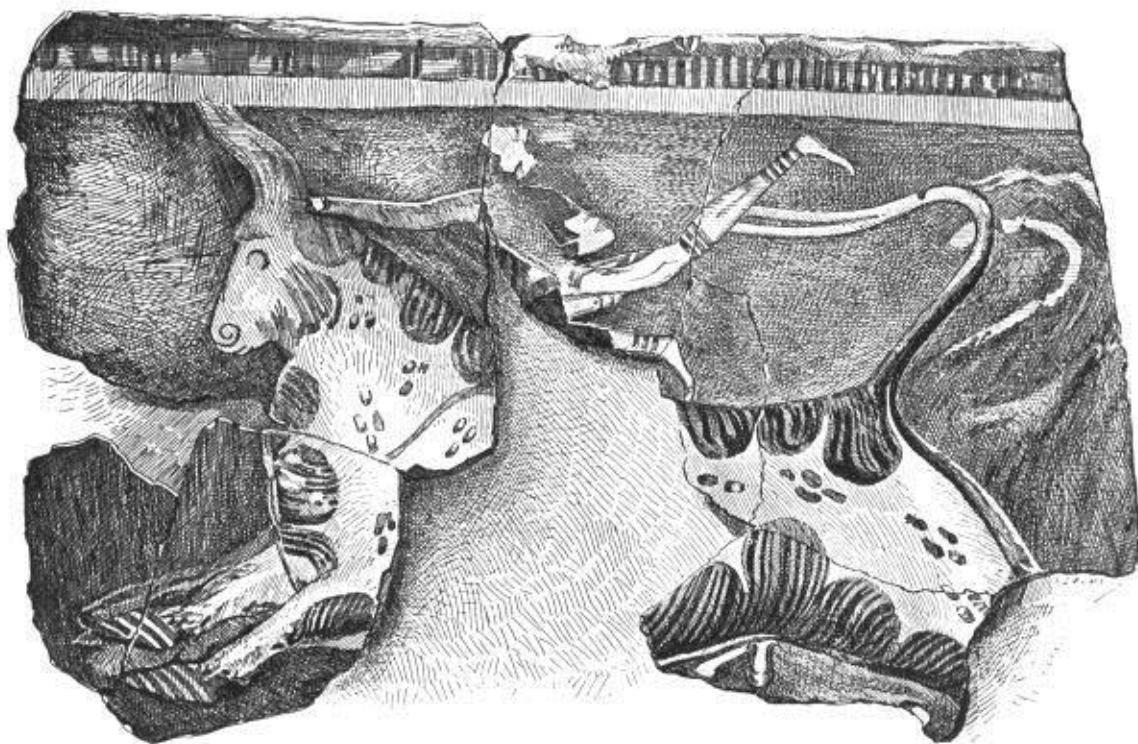
ГЛАВА II

НАСТЕННАЯ ДЕКОРАЦИЯ — СИСТЕМЫ И МЕТОДЫ

В древности и в наше время для цветного украшения стен и потолков использовались различные процессы, системы и методы. В этот раздел искусства входят все виды настенной живописи, от изображения символических иероглифов, найденных в египетских гробницах, до монументальных росписей на стенах общественных зданий, церквей и дворцов. Цветное украшение поверхностей стен — одна из самых древних форм искусства, и к настенной живописи любого вида обычно, но несколько неопределенно, применяется термин «фреска». Однако, строго говоря, настоящая фреска — это роспись, выполненная на свежей или влажной известковой штукатурке стены и не подвергавшаяся ретуши после высыхания штукатурки. Все другие разновидности так называемой «фресковой» живописи можно называть только настенной живописью и классифицировать в зависимости от их вида, например, «фреско-секко» или «сухая» фреска — вид фрески, при котором стена подготавливается так же, как и при настоящей фреске, а затем дается возможность высохнуть. Перед началом росписи стена хорошо пропитывается известковой водой, а используемые краски такие же, как и в фресковой росписи. Она не так долговечна, как работа, выполненная на свежей, влажной штукатурке. Некоторые старые авторы часто используют термин «сecco», когда очевидно имеют в виду роспись темперой. Роспись *темперой* на сухой стене — это процесс, при котором краски смешиваются со связующим веществом, таким как клей, камедь, пергаментный клей или клей, приготовленный из яиц, взбитых с водой; итальянские художники добавляли к яичному клею сок или камедь инжирного дерева, а иногда и уксус. Другие методы — это *энкаустика*, или живопись с использованием воска в качестве связующего вещества, после чего на стену наносится тепло, чтобы смешать или защитить краски; *спиртовая фреска*, в которой краски измельчаются в восковом связующем веществе и разбавляются спиртом терпентина или маслом шпика; *водостекло*, немецкий метод росписи стен; процесс Кейма, усовершенствованный вариант водостекла, и роспись стен масляными красками.

Единственное преимущество, которое, по-видимому, имеют эти виды росписи стен по сравнению с *буон*, или настоящей фреской, — и оно может быть признано сомнительным — заключается в том, что в отношении количества цветов художник может использовать практически неограниченную или неограниченную палитру, в то время как в *буон-фреске* его цвета ограничены очень немногими, которые остаются неизменными при воздействии едкого действия извести в штукатурке. Темпера роспись стен настолько часто путают с фресковой росписью, что невозможно сказать, когда последняя была впервые применена, но, согласно утверждениям Витрувия () и Плиния, этот процесс был хорошо известен грекам и римлянам. Возможно, одно из самых интересных открытий в истории искусства было сделано благодаря обнаружению нескольких фрагментов настенных и потолочных украшений, найденных недавно покойным доктором Шлиманом во время раскопок древних городов и дворцов доэллинических Микен и Тиринфа в примитивной Греции. Один из этих фрагментов фресковой росписи, найденный во дворце в Тиринфе, представлял собой часть стены или потолка, штукатурную плиту, состоящую из известковой и песчаной штукатурки, на которой было нарисовано изображение энергичного быка с фигурой человека, перепрыгивающего через его спину. Эта интересная работа, по крайней мере, должна была быть выполнена не позднее 1500 года до нашей эры, так как вскоре после этой даты город Тиринс превратился в груды руин. Многие другие фрагменты фресковых росписей были также найдены в руинах этих древних дворцов, некоторые из которых были украшены линейными и геометрическими орнаментами, условными цветами и фигурами животных. Фресками были украшены не только стены и потолки, но и полы некоторых комнат. Еще более ранние примеры фресковой живописи были найдены в доисторической Тере,

одном из греческих островов, а также в минойском дворце в Кноссе на Крите. Обе эти фрески, вероятно, были написаны еще в XIX веке до н. э. и, безусловно, не позднее XVIII века.



[\[Напротив стр. 10\]](#)

ИЛЛЮСТРАЦИЯ 2. ФРАГМЕНТ ДРЕВНЕЙ ФРЕСКИ ИЗ ТИРИНСА

Настенные росписи египетских гробниц были выполнены темперой на белом фоне из гипса или штукатурки, тот же метод использовался при украшении саркофагов и других предметов. В некоторых случаях эти темперные росписи египтян были покрыты лаком, что не благоприятно сказывалось на их внешнем виде, поскольку лак потемнел и в значительной степени уничтожил красоту оригинальных цветов.

Некоторые из настенных росписей, найденных в Помпеях, как говорят, были выполнены в технике настоящей фрески, поскольку в большинстве использованных красок был обнаружен известковый состав. С другой стороны, это утверждение оспаривается, и некоторые авторитеты классифицируют их как темперные или сухой живопись; но, возможно, правда заключается в том, что определенная часть первоначальной раскраски действительно была выполнена на влажной известковой штукатурке, а в некоторых случаях определенные цвета, использованные при отделке работы, были нанесены позже в темперной среде, когда поверхность стены полностью высохла. Согласно утверждениям Вазари и Ченнини, такой метод работы был нередкой практикой среди итальянских *фрескантов* XIV и XV веков.

ГЛАВА III

ПРОЦЕСС ФРЕСКО-БУОНО — ЦВЕТА — ПОДГОТОВКА СТЕНЫ — МЕТОД ВЫПОЛНЕНИЯ

ФРЕСКО-БУОНО, или настоящая фреска, называется так потому, что роспись выполняется «а фреско», то есть непосредственно на свежей или влажной штукатурке, которая образует поверхность стены для росписи. Эта штукатурка, или раствор, представляет собой смесь извести и песка, а цвета, используемые в росписи, не изменяют свой оттенок при контакте или смешивании с известью. Когда все необходимые детали, связанные с методом выполнения работы, тщательно выполнены, можно сказать, что настоящие фрески обладают более высокой степенью стойкости и долговечности, чем те, которые выполнены любым другим методом или материалом. Тонкая текстура поверхности и светящееся качество *buon fresco* выделяют его как самое красивое цветовое покрытие для настенного декора.

Высокая стойкость фресок обусловлена образованием карбонатов, а иногда и силикатов извести на поверхности штукатурки, которое происходит во время ее высыхания. В процессе высыхания углекислота, содержащаяся в природном известняке, выделяется из него в процессе обжига в печи, и после того, как обожженная известь гасится в «шпатлевку», она становится так называемым гидратом извести. Пока штукатурка на стене влажная, известь в ней находится в состоянии гидрата, и нанесенные краски картины насыщаются этой формой извести; но в процессе высыхания известь на поверхности и на небольшой глубине под поверхностью штукатурки быстро поглощает углекислый газ из атмосферы и превращается в карбонат извести, который образует твердую кристаллическую кожицу или поверхностное покрытие, под которым заперты краски и таким образом защищены от воздействия атмосферы. В дополнение к этой карбонатной поверхности иногда образуется силикат извести, особенно когда в росписи используются некоторые из более землистых красок, которые могут содержать кремнезем в своем составе. Эти тонкие покрытия из карбонатов и силикатов извести делают фрески непроницаемыми для влаги или сырости на поверхности, так что их можно время от времени мыть без ущерба; но плохой воздух, такой как сероводородные газы или продукты сгорания газа и угля, со временем превращают карбонатное покрытие в сульфат извести, вещество, которое разрушает и уничтожает не только краски, но и поверхность штукатурки. Это говорит о том, что в зданиях, где есть фрески, не следует использовать угольные печи и газ для отопления и освещения (), а также что здания должны быть хорошо проветриваемыми.

ПОДГОТОВКА СТЕНЫ ДЛЯ ФРЕСКИ:

Стена, на которой будет выполняться работа в технике *buon-fresco*, должна быть из хорошего кирпича, или, если это каменная стена, она должна быть облицована кирпичом с внутренней стороны, или, что еще лучше, она должна быть так называемой полых кирпичной стеной, то есть иметь воздушное пространство между внешней и внутренней облицовкой. Швы между кирпичами должны быть зашпаклеваны, чтобы оставить место для первого слоя грубой штукатурки; она должна состоять из старой извести и грубого, песчанистого, хорошо промытого речного песка, смешанного с воловьей шерстью или белым асбестом, нарезанным на мелкие кусочки, чтобы смесь лучше скреплялась. Для этого первого слоя штукатурки обычно используются пропорции одна часть извести и две части песка; толщина слоя должна составлять около трех четвертей дюйма. Это покрытие должно иметь шероховатую поверхность, полученную путем царапания грубозубчатым деревянным гребнем, и должно быть оставлено на большую часть года, чтобы оно полностью затвердело, прежде чем на него будет нанесено второе и последнее покрытие штукатурки, на котором будет выполнена роспись, известное как *интонако*. Эта штукатурная смесь должна быть приготовлена с большой тщательностью, и перед началом росписи следует приготовить ее в количестве, более чем достаточном для покрытия всей поверхности стены, чтобы вся поверхность была равномерно пропитана и состояла из одной и той же смеси; поскольку, если

смеси были приготовлены в разное время, пропорции извести и песка могли измениться, что могло бы повлиять на цвета росписи и помешать их равномерному высыханию, что касается оттенка или тона.

Пропорции извести и песка для интонако составляют одну часть извести и три части мелкого и хорошо промытого речного песка. Не следует использовать карьерный песок из-за содержания в нем глины и землистых веществ, а также морской песок, который, конечно, содержит определенное количество соли, которая притягивает влагу и приводит к порче извести. Известь должна быть хорошо погашена и достаточно старой в «шпатлевке», чтобы не было опасений, что она будет пузыриться и отслаиваться круглыми хлопьями на готовой поверхности, что произойдет, если она будет слишком новой или неправильно погашенной, даже через шесть или восемь месяцев после нанесения штукатурки на стену.

Метод приготовления извести для фресковой росписи заключается в том, чтобы сначала выбрать лучший белый сорт, который был правильно прокален. Известь помещают в большое деревянное корыто с достаточным количеством чистой воды, чтобы ее погасить и растворить до жидкой кремообразной консистенции. Затем смесь процеживают через мелкое сито в выложенную кирпичом яму, накрытую крышей, чтобы защитить от влаги и пыли. Когда известь остынет и загустеет до состояния пасты, превратившись в так называемую «известь-шпатлевку», на нее следует нанести толстый слой чистого речного песка.

Существует много рассказов и легенд о чрезвычайно долгом сроке хранения известковой замазки, прежде чем она будет использована в штукатурке для отделки стен или в качестве материала для росписи фресок.

Утверждается, что для некоторых итальянских фресок использовалась известь возрастом восемьдесят лет. На самом деле она готова к использованию примерно через год после гашения. Известь, использованная сэром Эдвардом Дж. Пойнтером в его фреске в церкви Св. Стефана в Далвиче, была возрастом около двух лет, а известь, использованная в фресках здания Парламента, — трех лет. Однако качество извести имеет большее значение, чем ее возраст. Следует избегать обычной серой извести, используемой лондонскими строителями; лучшим английским сортом является чистый белый известняк, который добывается и обжигается недалеко от Бакстона в Дербишире.

Прежде чем описывать метод нанесения последнего слоя штукатурки, или интонако, необходимо сказать несколько слов о подготовке эскиза или сюжета, который будет нарисован. Необходимо подготовить готовый цветной рисунок или картину с изображением, уменьшенную или даже в том же масштабе, что и фреска, и художник должен постараться сделать точную копию этого изображения на штукатурной поверхности, так как у него нет времени экспериментировать с цветовыми решениями или вносить изменения в исходный цветной эскиз в тот короткий период, который есть в распоряжении художника, когда он работает на влажной штукатурке. Если цветной эскиз работы подготовлен в небольшом масштабе, то перед началом росписи на стене необходимо также изготовить картун в технике светотеневого рисунка в полном масштабе фрески.

Поскольку краски и все остальное, что может понадобиться, должны быть готовы и под рукой перед нанесением штукатурки и началом росписи, здесь будет уместно указать краски, которые можно безопасно использовать на известковой штукатурке.

Хотя палитра в живописи *buon-fresco* очень проста и ограничена по количеству цветов, которые могут противостоять едкому воздействию извести, в то же время можно получить довольно богатую и яркую цветовую гамму, несмотря на ограниченный диапазон палитры. Можно смело полагаться на следующий список:

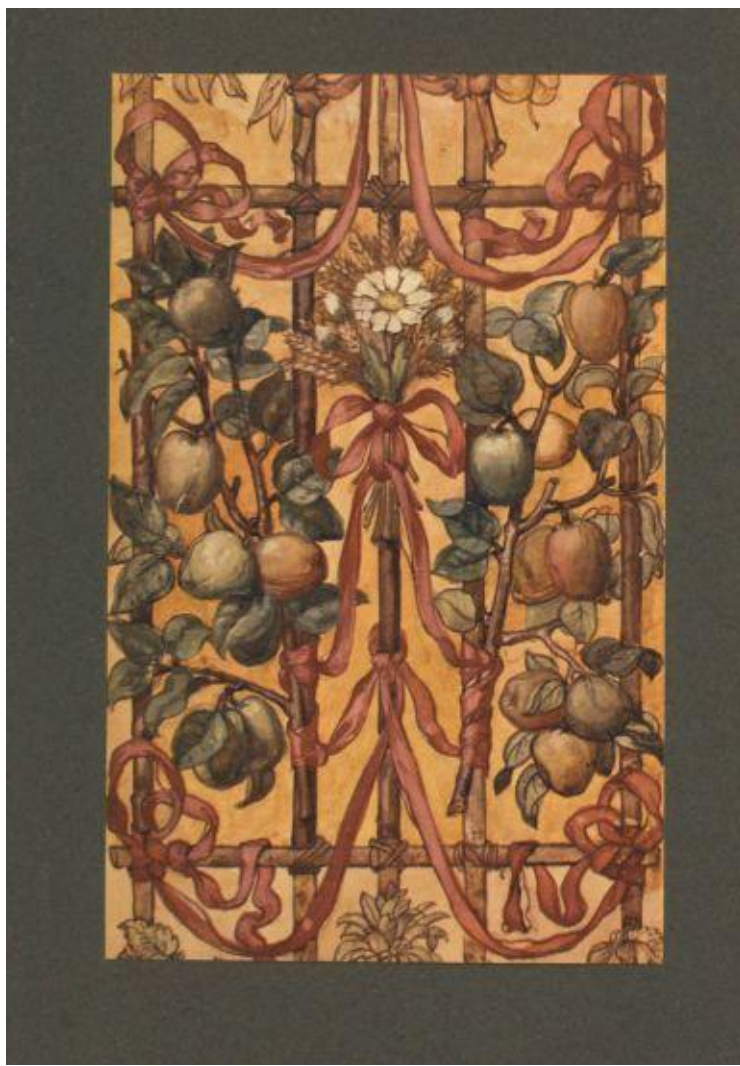
- БЕЛЫЙ. Известковая белила (*гидрат извести*).
- ЖЕЛТЫЙ. Сырая сиена (*железистая земля*).
- ». Кадмий желтый (*сульфид кадмия*).

- КРАСНЫЙ. Вермильон (*сульфид ртути*).
- ». Светло-красный (*кальцинированная оксфордская охра*).
- ». Индийская красная (*перекись железа*).
- СИНИЙ. Кобальтовая синь (*фосфат кобальта и оксид алюминия*).
- ЗЕЛЕНый. Оксид хрома (*безводный сесквиоксид хрома*).
- ». Изумрудный оксид хрома (*гидратированный оксид хрома и бура*).
- ». Кобальтовая зелень (*оксиды кобальта и цинка*).
- ОРАНЖЕВый. Жженая сиена (*сырая сиена, прокаленная*).
- КОРИЧНЕВый. Сырая умбра (*оксиды железа, марганца и глины*).
- ». Жженая умбра (*кальцинированная сырая умбра*).
- ЧЕРНый. Слоновая кость (*обгоревшие кости*).

Существуют и другие пигменты, которые можно использовать, но они не являются необходимыми, а некоторые из них вызывают сомнения в отношении их стойкости. Один цвет, не входящий в наш список, — это настоящий ультрамарин, великолепный синий цвет, полностью стойкий в фреске, но его высокая цена не позволяет использовать его, за исключением очень небольших количеств или на небольших участках работы. Французский, или искусственный, ультрамарин также очень стойкий и устойчив к воздействию извести, но в то же время он является самым резким и неприятным цветом при использовании в извести или в любом другом виде фрески; при использовании в одиночку он разрушает своей интенсивностью оттенки других цветов в композиции; с другой стороны, если сделать попытку смягчить его, смешав с другим пигментом или нанеся на него другой цвет, результат будет чрезвычайно холодным и мутным, поэтому его лучше исключить из списка, так как он практически не поддается использованию в фреске. Вермильон становится стойким во фреске, если насыпать порошкообразный цвет известью, а затем слить воду, не нарушая цвет. Эту промывку повторяют четыре или пять раз, прежде чем вермильон будет готов к использованию. Перманентный белый, который представляет собой сульфат бария, и оловянный белый, или диоксид олова, могут использоваться в известковых фресках, но они не являются необходимыми и не так хороши для этой цели, как белый цвет « ». Лимонно-желтый, неаполитанский желтый, ауреолин, венецианский красный и терра-верте могут использоваться с известью, но все зависит от производства этих красок, можно ли их безопасно использовать. Например, современные пигменты неаполитанского желтого, венецианского красного и терра-верте по своему химическому составу значительно отличаются от красок с такими же названиями XIV и XV веков. Желтая охра, хотя и широко использовалась старыми итальянскими фрескантами, не является надежным материалом при использовании в известковых фресках в этой стране, так как состоит из смеси или комбинации гидрата железа и глины; поэтому она притягивает влагу, которая почти всегда присутствует в нашей атмосфере. Конечно, ее можно безопасно использовать в очень сухом климате, но следует отметить, что она была одним из пигментов, которые в значительной степени погибли в некоторых фресках здания Парламента. Еще одним возражением против ее использования в фреске является то, что едкая природа извести склонна превращать желтую охру в светло-красный цвет, что может быть не совсем желательным побочным эффектом. Однако сырая сиена более чем заменяет желтую охру и является одним из самых полезных цветов в фресковой живописи. Мы должны сказать, что тремя наиболее стойкими и красивыми цветами для использования на известковой штукатурке являются сырая сиена, жженая умбра и индийская красная, и независимо от того, используются ли они в прозрачных растворах или в твердых оттенках, как при смешивании с известковой белизной, или в полной силе своих оттенков, они всегда высыхают яркими и блестящими. Все цвета « » должны быть очень мелко измельчены в воде и храниться в закрытых банках или стеклянных бутылках с

широким горлышком. Известковая белила должны быть процежены через муслин и храниться под крышкой. Необходимо использовать палитру из кости или слоновой кости, а палитра должна быть изготовлена из оцинкованного металла с рядом небольших круглых углублений для различных цветов. Кисти должны быть обычного типа, из свиной щетины, а также несколько длинных кистей из соболя. Кисти из свиной щетины лучше всего использовать, когда они имеют плоскую форму, но с округлым концом, как старая или полуизношенная кисть, чтобы при использовании они не повреждали поверхность влажной штукатурки, что часто происходит при использовании новых кистей или кистей с квадратным концом.

Когда все готово к началу работы, часть шероховатой поверхности стены следует тщательно пропитать водой, а штукатурную основу, или интонако, наносить деревянным шпателем, начиная с верха и под углом к стене, на площади, достаточной для выполнения дневной нормы, или, скорее, настолько большой, насколько это можно сделать за пять часов; поскольку после этого времени работать с новой штукатуркой небезопасно, так как она становится слишком сухой: если допустить такое состояние (), краски не будут должным образом впитываться в штукатурку, поскольку при окрашивании полусухой штукатурки краски не будут прочно прилипать к стене, а будут отслаиваться от поверхности или могут быть легко счищены щеткой после высыхания. Когда какая-либо часть штукатурного основания становится слишком сухой для работы, ее необходимо сразу же срезать и нанести новый слой штукатурки; бесполезно поливать ее водой, чтобы сохранить влажность для нанесения краски, так как вода только ослабляет свойства извести в штукатурке. Химическая реакция между атмосферой и известью, необходимая для прочного закрепления красок, произойдет через четыре-пять часов, в зависимости от состояния атмосферы; эта реакция не повторится и не будет вызвана каким-либо нанесением воды после указанного периода.



По окончании рабочего дня любая часть поверхности, не покрытая краской, должна быть срезана, а штукатурка по краям должна быть подрезана, с наклоном внутрь, чтобы сформировать зацепку для нового куска штукатурки для работы на следующий день. Этот слой штукатурки должен быть толщиной более полудюйма и должен быть выровнен до ровной, но не слишком гладкой поверхности с помощью деревянного шпателя или «гладилки». Железный шпатель использовать нельзя. После нанесения штукатурки ее необходимо оставить на десять минут перед покраской, чтобы она застыла. Затем его следует покрыть краской, которая после высыхания будет иметь глубокий веллумный цвет, состоящей из смеси известковой белил и небольшого количества сырой сиены, толщиной примерно с крем; это придаст штукатурке немного более гладкую поверхность и будет служить светящимся фоном для последующей окраски, а также будет играть очень важную роль в качестве подслоя, на котором наложенные цвета будут «выделяться» более эффективно. Вода должна быть дистиллированной или кипяченой, либо дождевой, собранной в чистые емкости, так как жесткая вода обычно содержит мел, и по этой причине она не является таким мощным растворителем извести, как мягкая или дистиллированная вода.

Часть рисунка, выбранная для рисования в течение дня, переносится с карикатуры на мягкую штукатурку через отверстия, проделанные в кальке, с помощью порошкообразного угля, содержащегося в муслиновом мешочке, или контур может быть перенесен с помощью остроконечного деревянного стила; это оставит слегка вдавленную линию на мягкой штукатурке и является более чистым методом, чем растирание углем, и в целом более предпочтительным.

Теперь мы подошли к этапу работы, когда можно приступать к росписи. Здесь следует упомянуть, что для проверки оттенков цветов и различных оттенков под рукой должен быть обычный кирпич с толстым слоем гипса, который был полностью высушен. Если на этот оштукатуренный кирпич нанести мазок кистью, смоченной в любом оттенке, он сразу высохнет и сразу покажет фактический оттенок цвета, который будет иметь этот оттенок через несколько дней, когда он высохнет на штукатурной поверхности. Как правило, в зависимости от времени года или температуры в помещении, требуется три-четыре дня, чтобы поверхность стены и нанесенные краски окончательно высохли, и все цвета, особенно более светлые оттенки и полутона, в конечном итоге высыхают гораздо светлее, чем кажутся при первом нанесении. Только самые темные тона или пигменты, используемые в полной концентрации, то есть без добавления извести, высыхают почти в полной концентрации, как в мокром состоянии, и даже в этом случае есть исключения; из этого следует, что при росписи по свежей штукатурке художник должен рисовать гораздо более темными тонами, чем предполагается, что будет выглядеть работа после высыхания.



[\[Напротив стр. 23.\]](#)

ИЛЛЮСТРАЦИЯ 4. — ПРОБНАЯ ФРЕСКА

Г. Ф. Уоттс, член Королевской академии художеств, Музей Виктории и Альберта

Что касается метода исполнения в живописи, то можно утверждать, что художник будет работать в соответствии со своими чувствами или темпераментом: например, некоторые могут решить рисовать тонкими прозрачными растушками или глазурью, как в акварельной живописи; другие могут предпочесть использовать цвета в методе густой пасты, как в масляной живописи. Любой из этих методов может быть успешно применен, но следует отметить, что разумное сочетание обоих методов в одной работе даст наиболее четкие и яркие результаты, поскольку с технической точки зрения фреска прекрасно подходит для обоих методов живописи. Общее правило заключается в том, чтобы сначала широко моделировать тени, полутона и свет в указанном порядке, используя скорее большие, чем маленькие кисти, а затем завершить работу, усилив тени небольшими штрихами или серией тонких штрихов, и осветлив свет таким же образом, используя для этих целей кисти из соболя. Причина этого заключается в том, что каждый штрих имеет значение, особенно при использовании кисти из соболя; вы не можете давить или нажимать кистью на мягкую штукатурку, не повредив нижние слои краски и, возможно, не разрушив поверхность штукатурки. Из этого следует, что художник-фрескист должен развивать легкую руку для своей работы; он не может позволить себе, например, ту ловкость в обращении с кистью, которая возможна при работе маслом или, скажем, спиртовой фреской, просто из-за опасности повредить мягкую и влажную штукатурку: он должен знать, что ему нужно делать, и делать это честно и сразу; хотя в определенной степени художник может закрасить некоторые участки и таким образом исправить случайные ошибки, делать это нежелательно, так как исправления будут более или менее заметны после высыхания работы, выглядя мутно и, следовательно, менее ярко, чем должны. Единственная альтернатива, когда исправление необходимо, — вырезать кусок и нанести свежую штукатурку. Все это показывает, насколько важно иметь полноразмерный эскиз с светом и тенью, а также заранее подготовленную цветовую схему, с которой фреска может быть почти напрямую скопирована на влажную штукатурку.



[\[Напротив стр. 25.\]](#)

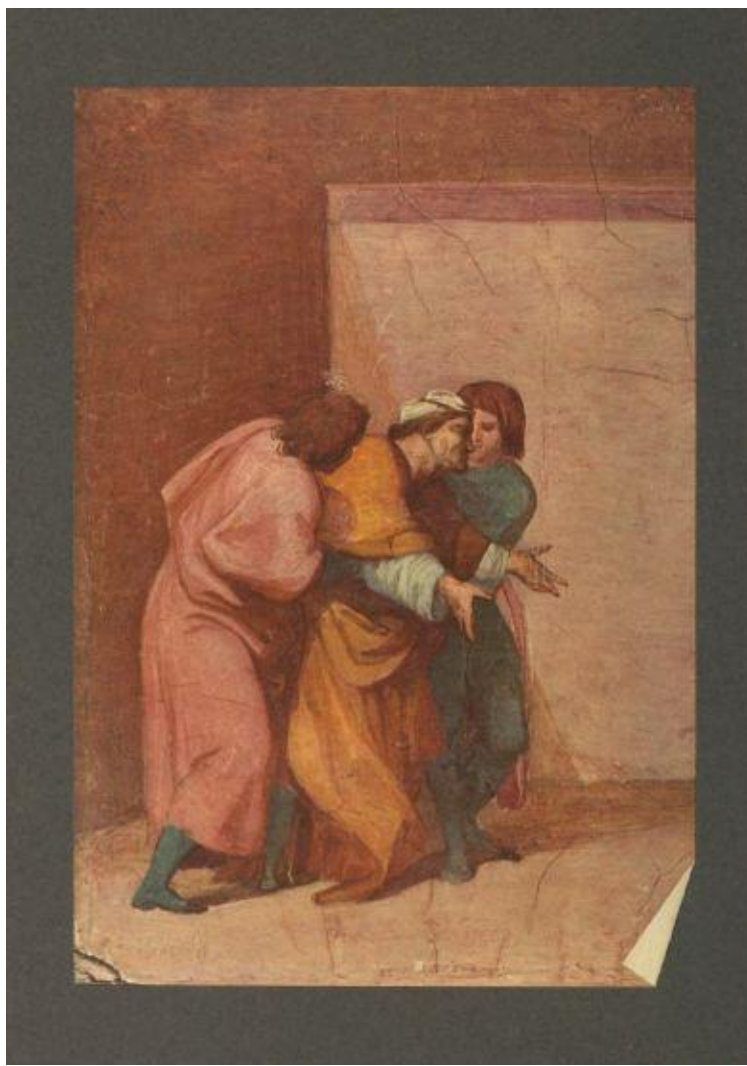
ИЛЛЮСТРАЦИЯ 5. — ПРОБНЫЙ ФРАГМЕНТ ФРЕСКИ

Г. Ф. Уоттс, член Королевской академии художеств, Музей Виктории и Альберта

ГЛАВА IV

РИСОВАНИЕ ПЛОТИ И ДРАПЕРИЙ — СТОЙКОСТЬ БУОН-ФРЕСКО

Приступая к рисованию кожи и драпировок на влажной штукатурке, как и при любом другом виде настенной росписи, важно начать с своего рода модифицированного контура. Это, конечно, относится и к любым другим заметным объектам в дизайне или композиции. Поэтому рекомендуется, прежде чем наносить первые мазки краски, четко обвести основные черты рисунка кистью из соболя, даже если вы измените или частично сотрете контур при последующей раскраске внутри него. Обведя контур выбранной для рисования части на подготовленном светлом или кремовом фоне, предположим, что это голова или другая часть человеческой фигуры, очень хорошим способом начать работу является нанесение сначала теней с помощью мягкой или полуизношенной кисти из свиной щетины, причем цвет теней должен быть теплым зеленоватым оттенком, смесью изумрудного оксида хрома, сырой сиены и светло-красного, нанесенного тонким слоем для прозрачности. Сразу после завершения затенения или моделирования теней создается общий оттенок телесного цвета () среднего тона, который быстро наносится кистью на участки, где будут находиться светлые и полутонные участки, стараясь, чтобы он был нанесен очень тонким слоем или скупом на тени. Этот оттенок телесного цвета должен содержать очень небольшое количество известкового белила, чтобы сделать его полупрозрачным. Как только это будет сделано, следует нанести румянец на щеки и губы, а также цвет глаз. Затем поверх общего оттенка кожи следует нанести цвета лба, щек и шеи в соответствии с цветом эскиза, постепенно осветляя более светлые участки и усиливая тени по мере необходимости. Для этой второй прорисовки кожи оттенок, конечно, модифицированный в соответствии с цветом кожи и положением, которое он должен занимать, может быть сделан из смеси сырой сиены, светло-красного, жженой сиены и очень небольшого количества изумрудного оксида. Те же цвета с добавлением вермильона и известковой белицы можно использовать для света и полутонов, а переходные тона между светом и полутонами можно получить, слегка нанеся более светлые оттенки на полутона, что обычно дает естественную серость, необходимую в этих частях. Для более темных отметин ноздрей, губ, глаз и бровей, а также для любых темных акцентов оттенков кожи можно использовать жженую умбру, используемую отдельно или смешанную с небольшим количеством вермильона или жженой сиены. Черный цвет также можно использовать для той же цели, если смешать его с жженой сиенной или вермилионом. На этом этапе части телесного цвета можно оставить немного высохнуть и стать более твердыми, прежде чем окончательно закончить эти части, после чего можно перейти к рисованию волос, головного убора или любых мелких аксессуаров.



Эти части работы можно сразу закрасить почти плоским оттенком сильного локального цвета, а затем смоделировать на нем свет и тени. Вернувшись к частям тела, может оказаться необходимым провести значительную ретушь; это можно сделать в конце рабочего дня, если мазки будут небольшими и деликатными и не будет попыток серьезной перекраски. Что касается общего вопроса ретуширования, необходимо сделать одно предупреждение: часто бывает, что некоторые мазки, которые должны высохнуть светлее цвета, на который они нанесены, на самом деле выглядят темнее, чем цвет под ними, когда они только что нанесены; обычно это происходит, когда используемый цвет содержит в своей смеси известковую белилу, и именно из-за этого капризного поведения непрозрачных или полупрозрачных оттенков некоторые художники предпочитают работать почти исключительно прозрачными растушками на известковой белильной основе. Однако очевидно, что работа будет более яркой и долговечной, если все цвета будут в той или иной степени смешаны с известью, а также будет более полное слияние или связь между цветами и штукатурной основой.

Следует отметить, что если необходимо придать общий тон цвета « » любой большой поверхности или если один и тот же цвет должен появляться в разных частях фрески, например, в драпировках, небе, зданиях и т. д., необходимо смешать несколько оттенков требуемых цветов и сохранить их в закрытых банках для будущего использования, поскольку практически невозможно с какой-либо степенью точности подобрать оттенки цвета, если одним из ингредиентов смеси является известь.

Самый простой способ нарисовать драпировку на фреске — сначала наметить контуры работы, а также обозначить основные складки, затем подготовить три оттенка общего цвета, чтобы самый

темный или теневой оттенок не был таким темным, как окончательный самый темный оттенок, а самый светлый не был таким светлым, как предполагается для готовых световых оттенков « ». Сначала раскрасьте тени и оттенки, затем средние оттенки или полутона, и всегда заканчивайте раскрашиванием светов; каждый оттенок, конечно, в процессе работы должен быть легко или деликатно смоделирован в соседний оттенок. Это будет составлять первую картину, и когда она будет закончена, ее следует оставить на десять минут или более, чтобы она как следует впиталась в штукатурку. Для второго слоя краски подготавливается оттенок, более темный, чем самый темный, использованный в первом слое, и деликатно выражаются самые темные акценты и глубины складок; затем, с помощью еще более светлого оттенка, чем светлые участки первого слоя, нанесенного довольно густой консистенцией и полной кистью, прорисовываются более светлые участки драпировки. Теперь работа должна выглядеть как монохромный эскиз с использованием техники « » (свет и тень), но может потребоваться обозначить отраженные блики в некоторых частях теней, а блики могут потребовать добавления другого цвета, чтобы эскиз более правдоподобно передавал текстуру драпировки, случайные блики, а также отражения от окружающих объектов. Эти дополнительные оттенки следует наносить на соответствующие места после завершения второй картины; при этом следует позаботиться о том, чтобы смешать их более чистым или ярким цветом, чем они выглядят в цветном эскизе, чтобы при легком нанесении глазури на работу подмалевок, который имеет другой цвет, слегка просвечивался и модифицировал эти яркие глазури до требуемых тонов. Возможно, потребуются нанести глазурь более одного раза, чтобы получить желаемый эффект, но это не имеет значения, если глазурь наносится легким движением руки, чтобы не повредить подмалевок.

При рисовании листвы, цветов, фруктов, орнаментов или архитектурных элементов применяется тот же метод работы, но обработка таких объектов будет проще и окажется менее сложной, чем рисование драпировок.

Мы довольно подробно описали методы рисования buon-fresco, потому что считаем его лучшим и самым высоким видом отделки стен и убеждены, что при наличии сухой, правильно подготовленной стены и использовании только лучших и самых безопасных красок, это вполне подходящий материал для отделки стен, даже в нашем климате.

В качестве доказательства этого мы хотим упомянуть, что фреска, написанная этим методом и с использованием красок, подобных тем, которые были описаны как подходящие для buon-fresco сэром Эдвардом Дж. Пойнтером, Р.Р.А., в алтаре церкви Св. Стефана в Далвиче около тридцати пяти лет назад, в настоящее время находится в отличном состоянии и выглядит почти так же свежо и ярко, как и в момент написания. Она подвергается воздействию конденсированного пара и влаги в зимние месяцы, когда церковь отапливается, и подвергается воздействию газов, которые освещают церковь, но не показывает никаких признаков ухудшения качества; напротив, поверхность выглядит и на ощупь больше похожа на терракоту или по текстуре и прочности на бисквитный фарфор, чем на что-либо другое, что можно себе представить.

Когда мы слышим о гибели фресок в этой стране, как, например, некоторые из тех, что находятся в здании парламента, мы можем быть уверены, что причины этого не всегда связаны с влажным климатом или исключительно с серными газами, а либо с плохо подготовленной поверхностью стены, либо, что более вероятно, с использованием одного или двух сомнительных цветов, которые при гибели даже ослабляют или разрушают другие, более прочные цвета, когда соседствуют с ними или смешиваются с ними.

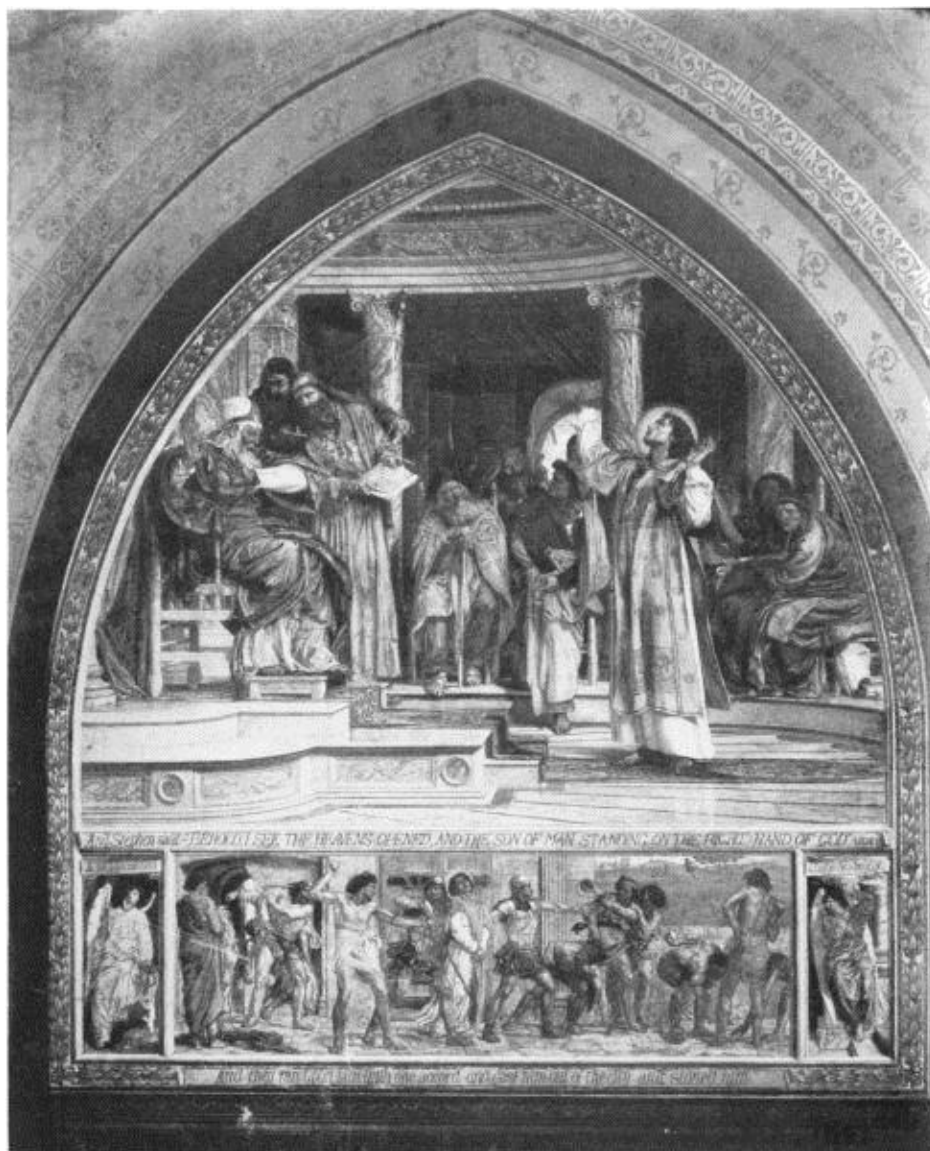


Фото. Болас.

[\[Лицом к лицу, стр. 30.\]](#)

Лист 3.—СВЯТОЙ СТЕФАН ПЕРЕД СВОИМИ ОБВИНИТЕЛЯМИ И ПОБИВАНИЕ СВЯТОГО СТЕФАНА
КАМНЯМИ

Сэр Э. Дж. Пойнтер, барт., П.Р.А., Фреска в церкви Святого Стефана, Далвич

ГЛАВА V

ДУХОВНАЯ ФРЕСКОВАЯ ЖИВОПИСЬ

ТНЕМетод росписи, применяемый в системе спиртовой фрески, в том, что касается манипуляций с цветами, почти точно такой же, как при обработке известью или буоновой фреской, за исключением того, что покраска поверх и ретушь могут выполняться в любое время, недели, месяцы или даже годы, после любой предыдущей росписи тех же частей; но поскольку подготовка стены, конечно, несколько отличается, и среда в целом такая же, краткое описание метода или системы может представлять интерес для студентов.

Роспись спиртовой фреской - это метод или процесс, изобретенный мистером Гамбьером Парри из Глостера, и который он применил при росписи своих фресок в часовне Святого Андрея в Глостерском соборе и в церкви Хайнэм. Этот процесс был применен покойным лордом Лейтоном для настенных росписей “Искусство мира” и “Война” в Музее Виктории и Альберта, а за много лет до написания этих работ - для фрески, написанной им в церкви Линдхерст в Нью-Форесте. Некоторые фрески в ратуше Манчестера работы Форда Мэдокса Брауна написаны в этом процессе, а некоторые картины различных современных художников, украшающие интерьер Королевской биржи, выполнены в технике спиритической фрески на грубом холсте, а затем прикреплены к стене.

Хотя мы не можем требовать от spirit-fresco ни особого монументального достоинства, ни несомненной яркости или силы отражения света, характерных для картин buon-fresco, тем не менее, если вся система выполнена тщательно, от подготовки стены до готовой картины, работа должна быть такой же долговечной, как и любой другой вид настенной живописи.

Например, фреска с изображением духа, выполненная лордом Лейтоном в церкви Линдхерст сорок четыре года назад, все еще сохраняла яркость красок и была в идеальном состоянии три года назад, когда автор видел ее в последний раз. В зимнее время года вода от сконденсировавшейся влаги постоянно стекает по поверхности этой фрески, но, кажется, не повреждает ее. Никакое количество влаги на поверхности не повредит росписи спиртовыми фресками, поскольку краски практически застыли в воске, на который вода практически не оказывает вредного воздействия, но если стена влажная с обратной стороны или вода случайно попадает внутрь, штукатурка за ней становится мягкой и рыхлой, и окрашенная поверхность вскоре разрушается. Сырость за поверхностью - главный враг такого рода фресок, и, следовательно, внутреннюю поверхность наружной стены не следует выбирать для выполнения важных работ в этом процессе.



[\[Лицом к лицу, стр. 32.\]](#)

РИСУНОК 9. ДЕТАЛЬ С ФРЕСКИ "ВОЕННОЕ ИСКУССТВО"

Лорд Лейтон, Музей Виктории и Альберта

Поскольку автор имел честь помогать лорду Лейтону в создании фресок “Искусство мира” и “Война” в Музее Виктории и Альберта, а также подготовил обе стены до того, как картины были написаны, поэтому он имеет возможность дать краткое описание, изложенное ниже, всего метода процедуры, как в отношении подготовки стен, так и принятого метода покраски, который послужит объяснением системы росписи спиритическими фресками.

Следует отметить, что стены были подготовлены в строгом соответствии с методом и указаниями мистера Гамбьера Парри. Мистер Пэрри проинспектировал эту часть работы и заявил, что вся подготовка была проделана к его удовлетворению.

Прежде всего, шероховатую кирпичную поверхность стены покрыли штукатуркой, состоящей из смеси извести и речного песка, точно в тех же пропорциях и нанесенной той же толщиной, что и первое штукатурное покрытие в буон-фреско. После того, как это оставалось в течение двух лет, было нанесено второе покрытие, снова аналогичное по составу и толщине тому, которое использовалось в последнем названном процессе. Это штукатурное покрытие было удалено прямоугольным деревянным шпателем, и в случае со стеной, на которой была написана фреска “Военное искусство”, у нее осталась довольно шероховатая поверхность. Поверхность стены на фреске “Искусство мира”, напротив, была значительно сглажена, поскольку лорд Лейтон хотел иметь гладкую поверхность для последней картины, поскольку работать с шероховатой поверхностью первой фрески было, как он заметил, “все равно что рисовать на гравийной дорожке”.

Когда слой штукатурки толщиной более полудюйма оставался около восьми месяцев, для того чтобы он мог полностью высохнуть, стену пропитали двумя слоями “средства для мытья стен”, приготовленного из среды, в которой растираются краски для фресок, смешанные с половиной

общего объема скипидара. Средство для спиртовой фрески представляет собой смесь чистого белого воска, камеди элемеи, масла шиповника и копала художников; пропорции каждого из них приведены в конце этой главы. После высыхания второго слоя wall wash, на что был отведен день, было нанесено покрытие из сухих свинцовых белил и половины количества золоченого отбеливателя, разбавленного wall wash, настолько толстым слоем, насколько это было удобно для использования. В эту смесь было добавлено немного желтой охры, чтобы получить кремово-белый грунт, который позволяет художнику по контрасту видеть чистый белый свет, который может быть использован в картине по ходу работы.

Поверхность фрески "Военное искусство" была покрыта только одним слоем этой последней смеси, что объясняло ее чрезвычайно грубую текстуру, в то время как поверхность стены "Искусство мира" имела три покрытия, поскольку считалось, что природа предмета требует более гладкой поверхности.



[\[Лицом к лицу, стр. 34.\]](#)

РИСУНОК 8. ДЕТАЛЬ С ФРЕСКИ "ВОЕННОЕ ИСКУССТВО"

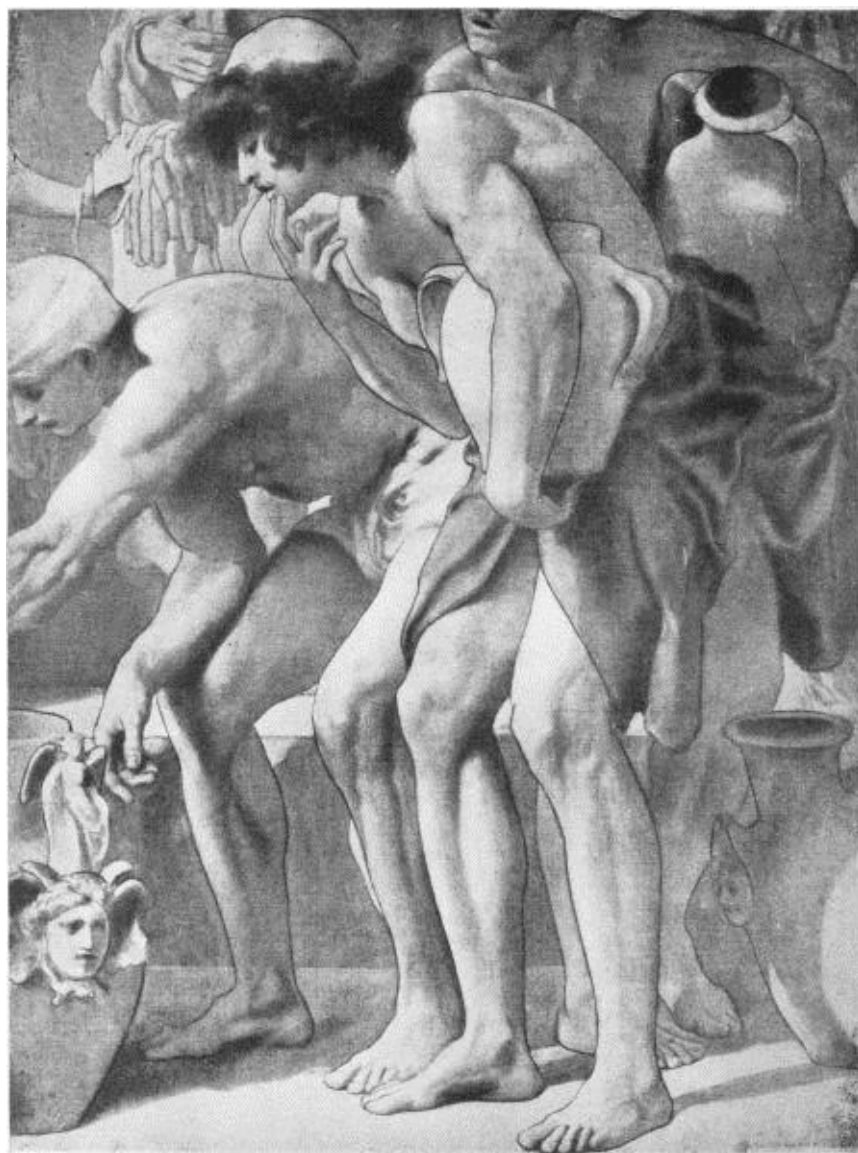
Лорд Лейтон, Музей Виктории и Альберта

Средство для мытья стен, подготовительные слои и краски, используемые в картине, смешиваются или разбавляются одним и тем же средством, а масло spike oil, используемое в ковшике художника, обладает эффектом раскрытия грунтового покрытия, позволяет краскам соединяться с грунтом или растворяться в нем, поскольку последний чрезвычайно пористый, так что после завершения и высыхания работа образует сплошное тело, переходящее с поверхности прямо в штукатурку. В этой непрерывности телесно-духовная фреска очень похожа на фреску буон.

Этот процесс допускает перекрашивание и ретуширование так часто, как это может быть необходимо, хотя для достижения желаемого светового эффекта лучше всего рисовать откровенно, полной кистью, накладывая цвет бесстрастно, а там, где желательна глубина тона или прозрачность, эти эффекты лучше всего получить, тонко размыв тени или растушевав их, используя краски и масляную среду spike oil, как при акварельной живописи. Метод работы на самом деле представляет собой смесь техник масляной и акварельной живописи. Одним из его больших преимуществ является практически неограниченный диапазон цветов, допускаемых в палитре, а другим является то, что художник может приступить к своей работе в любое время и на любой сцене, чего нет ни в buon-fresco.

Может быть интересно описать метод выполнения росписи этого произведения в связи с фресками Южного Кенсингтона. Оригинальные рисунки были тщательно нарисованы коричневой монохромной краской, в светотени, и были увеличены в виде тонких контуров на холсте до точного размера пространства стены; из этих увеличений были сделаны рисунки на ткани для рисования, и эти рисунки были проколоты насквозь и нанесены на стену толченым древесным углем, это впечатление усилилось, если провести по нему свинцовым карандашом. Для каждой фрески был подготовлен небольшой цветной эскиз масляными красками, который был довольно точно скопирован в цветовой гамме более крупного произведения. Для удобства монохромные карикатуры в каждом случае были сфотографированы в натуральную величину, по частям, а светотень была точно скопирована с этих фотографий, так что при выполнении картины на стене не должно быть ни колебаний, ни каких-либо экспериментов с цветом.

Первым произведением искусства, выполненным на стене, была одна из самых крупных и заметных фигур, написанная, насколько это было возможно, прямым и полноцветным шрифтом. Природа среды, однако, не всегда позволяет завершить работу сразу на одной картине; особенно это касается телесных тонов или любой сложной модели драпировки. Обычно применяемый метод состоял в том, чтобы наносить оттенки полной кистью и сплошным цветом, максимально перенося моделирование на первой картине. Слишком частая работа над одной и той же деталью может привести к образованию воска и приданию изделию при высыхании неприятного блеска. Когда есть опасность, что это произойдет, лучше остановиться и снова взяться за деталь, подождя день или около того для высыхания.



[\[Лицом к лицу, стр. 37.\]](#)

Фото 10.—Деталь из книги "Искусство мира"

Лорд Лейтон, Музей Виктории и Альберта

Когда какая-либо деталь требует второй или третьей покраски, что обычно и происходит, было обнаружено, что лучше всего начать с нанесения на всю поверхность очень тонкого прозрачного оттенка местного цвета с использованием большого количества масла spike oil; это приводит к раскрытию поверхности стены, вызывая легкое расплавление краски под ней. Затем картина была доведена до более полной стадии отделки за счет усиления более яркого освещения и более глубоких теней. Этот процесс позволяет добиться практически любой степени отделки за счет последующего нанесения тонкого оттенка в тени. С точки зрения техники, в любом виде фресковой живописи лучше всегда использовать мазки кисти в направлении линий формы, а не поперек нее, как это часто делается в масляной живописи; одна из причин этого заключается в том, что работа может быть выполнена более прямолинейно и быстро, а другая - в том, что рисунок форм лучше выражен.

Можно заметить, что существует заметная разница в технике росписи двух фресок в музее. "Военное искусство", написанное первым, трактуется широко, и цвет повсюду используется довольно густо, в то время как в "Искусстве мира" очевиден более тонкий метод обработки цвета,

и моделирование в последнем, особенно в головах и обнаженной натуре, доведено до более высокой степени завершенности, без какой-либо потери широты, с помощью мелких мазков кисти или “штриховки”. Этот метод работы имеет особую ценность во фресковой живописи и был в значительной степени перенят итальянскими фрескантами пятнадцатого и шестнадцатого веков. Микеланджело нарисовал или, по крайней мере, закончил свои фрески в Сикстинской капелле штрихованными линиями; лорд Лейтон убедился в этом, внимательно изучив сикстинские фрески, когда скопировал фигуру Адама из “Сотворения человека”, которая изображена на одной из потолочных панелей часовни. Более широкий метод обработки, как видно из техники фрески “Военное искусство”, более популярен, но лорд Лейтон предпочел технику своей более поздней работы “Искусство мира”.

Согласно Гамбьеру Парри, ниже приведены составляющие среды, в которой растираются спиртовые краски для фресок:-

Образуется при нагревании.—	Смола элеми (gum elemi) 2 унции.	—весовой —жидкая мера
	Чистый белый воск 4 унции.	
	Масло шиповатой лаванды 8 унций.	
	Лучший препарат artist's coral 20 унций.	

Краски в виде сухого порошка растирают в этой среде и расфасовывают по тюбикам для использования. Масло с шипами можно свободно использовать в ковшике при покраске.



Фото. Алиари.

[\[Лицом к лицу, стр. 39.\]](#)

ТАБЛИЧКА 11.—РОЖДЕНИЕ ДЕВЫ

Джотто, монастырь Св. Марии. Мария Новелла, Флоренция

ГЛАВА VI

ТЕХНИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ По КОМПОЗИЦИИ, ЦВЕТУ И СОВРЕМЕННОМУ СОСТОЯНИЮ НЕКОТОРЫХ ИТАЛЬЯНСКИХ ФРЕСОК

Во время визита в Италию летом прошлого года автор сделал несколько заметок о композиции, цвете, технике исполнения и современном состоянии некоторых итальянских фресок, которые, как он надеется, могут заинтересовать читателя.

Среди фресок Джотто (1276-1336), которые все еще хранятся во Флоренции, возможно, самыми прекрасными являются те, что находятся в капелле Барди в церкви Санта-Кроче, где покоятся столь многие знаменитые флорентийцы.

“ ... здесь покоятся

Кости Анджело, Альфиери и его самого,

Звездный Галилей с его горестями;

Здесь земля Макиавелли вернулась туда, откуда возшла”.

Три небольшие фрески на стенах галерей церкви Санта-Мария-Новелла представляют большой интерес для студентов, поскольку они были написаны Джотто, когда его художественные способности достигли полной зрелости, и являются одними из лучших образцов творчества мастера.

На стенах и потолке часовни Барди Джотто нарисовал серию фресок, иллюстрирующих сцены из жизни и смерти святого Франциска Ассизского. На правой стене, начиная сверху, находится надпись “Подтверждение правил своего ордена Папой Римским”; “Св. Франциск перед султаном”; “Вызов волхвов на испытание огнем”; “Святой Франциск, благословляющий Ассизи”; и его явление епископу Ассизи. На левой стене - картины “Святой Франциск бежит из дома своего Отца” и “Его смерть”, где он окружен скорбящим братством. Последняя фреска находится ниже всех слева и является одной из лучших композиций Джотто, хотя она представляет собой не более чем цветной контур и была сильно перекрашена. Это единственная картина из серии в этой часовне, на которую обратил внимание Вазари в своей книге “Жизнь Джотто”. Фигуры на этой фреске написаны почти в гризайль, за исключением плаща коленопреклоненной фигуры подесты, который темно-красного цвета. Небо, которое было перекрашено в темно-синий цвет, в центре которого изображена фигура святого в ореоле, окруженная или поддерживаемая четырьмя ангелами на облаках. Окраска этой части имеет красивые золотистые оттенки и, очевидно, является нетронутой работой руки Джотто. Архитектура фона выражена прерывистыми переливами желтоватого цвета камня. Несмотря на перекраску, полный дизайн и некоторые элементы оригинальной окраски и обращения все еще сохраняются. Это одна из лучших дидактических работ Джотто, не говоря уже о совершенстве ее дизайна.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 40.\]](#)

ТАБЛИЧКА 12.—СМЕРТЬ СВЯТОГО ФРАНЦИСКА

Джотто, капелла Барди, Sta. Кроче, Флоренция

Святой, спокойно изображенный при смерти; глубокая, но исполненная достоинства скорбь некоторых из окружающих его братьев; и жадное изучение другими следов стигматов хорошо выражены в позах и лицах центральных групп фигур, в то время как обе стороны картины заняты наблюдательными и величественными фигурами, которые смотрят на центральную сцену, где представлено все действие. Этот симметричный вид композиции, созданный путем размещения более неподвижных и хорагических фигур по обе стороны от картины, а главных действующих лиц - в центре, был любимым замыслом Джотто, который он использовал во многих своих великих работах — среди прочих, например, в “Св. Франциск, бегущий из дома своего Отца”, нарисованный в верхней части левой стены, и в “Огненном испытании”, в центре противоположной стены. Можно отметить, что многие итальянские художники после Джотто также использовали это расположение в своих декоративных композициях.

Спорный вопрос, считал ли Джотто более важной иллюстрацию сцены, или саму историю, или правильный баланс и распределение элементов его композиции; в любом случае, однако, он неизменно хорошо рассказывал свою историю, никто не мог рассказать ее лучше, и в то же время его композиции, несомненно, соответствуют принципам хорошего декора.

В этой часовне Барди, по обе стороны от окна, Джотто нарисовал фигуры Святого Людовика (короля Франции) в натуральную величину, святого Людовика Тулузского, святой Елизаветы Венгерской и Святой Клары. Каждый из них стоит под расписной нишей в стиле кампанилы-готической архитектуры. “Собор Св. Людовик Французский” - самая интересная и прекрасная фигура из серии; и хотя она была значительно перекрашена, в ней все еще сохранилась большая

часть работ Джотто, особенно голова и шестиугольная заостренная корона. Это наиболее достойное и серьезное изображение святого царя, когда он стоит в твердой и непринужденной позе, подобно Осирису, со своими царственными атрибутами - скипетром и кнутом власти в обеих руках.

Три небольшие фрески Джотто, написанные на стенах монастырей в церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции. Две из них, "Встреча Иоахима и Анны у Золотых ворот" и "Рождение Пресвятой Богородицы", находятся на углубленной стене по обе стороны от могилы маркизы Строцци-Ридольфи, а справа от этих двух находится третья, "Сретение Пресвятой Богородицы в Храме". Эти маленькие фрески имеют ширину около 4 футов каждая и форму четверти круга. С технической точки зрения "Встреча Иоахима и Анны" наиболее интересна, поскольку из трех она меньше всего пострадала от перекраски, и в ней есть несколько прекрасных отрывков с красивыми, хотя и поблекшими красками и откровенной и решительной манерой письма, которая определенно характерна для кисти Джотто.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 42.\]](#)

ТАБЛИЧКА 13. — Людовик Святой, король Франции

Джотто, капелла Барди, Sta. Кроче, Флоренция



Фото. Алиари.

[\[Лицом к лицу, стр. 43.\]](#)

ФОТО 14.—ВСТРЕЧА СС. ИОАКИМ И АННА У ЗОЛОТЫХ ВОРОТ

Джотто, Монастыри Св. Марии. Мария Новелла, Флоренция

Иоахим одет в красную драпировку, складки которой расположены очень естественно, а техника росписи этого одеяния раскрывает быстрое и уверенное прикосновение мастера. При выполнении нарисованных кистью складок нет никаких колебаний, цвет наносится тонко и прозрачно, так что эффект светлого грунта все еще виден сквозь наложенные оттенки. Джотто писал свои фрески, насколько можно разобрать, очень тонко и поэтому стремился добиться светящегося и почти прозрачного эффекта, поэтому мы можем с уверенностью прийти к выводу, что, когда определенные части его фресок выглядят тяжелыми и цельными, мы можем быть уверены, что эти части были перекрашены кем-то другим. На Святой Анне голубая драпировка, а фигура рядом, слева, в оранжевом плаще. Восхитительный маленький ангел, однако, перекрашен в желто-золотистый цвет, а небо было перекрашено в чересчур темно-синий цвет; вполне вероятно, что последний изначально был намного светлее, а ангел более глубоким и теплым по тону. Архитектура Золотых ворот и прилегающих зданий, расположенных за фигурами, окрашена в кремово-белые и розоватые тона. Две фигуры проходящих мимо мужчин с дичью окрашены в

серый и бледно-красный цвета и представляют собой хорошие образцы раннего итальянского костюма. Пейзаж на заднем плане сильно выцвел до нейтрально-серого; возможно, Джотто украсил его цветами, но небольшие пучки растительности, которые сейчас разбросаны по склону холма, явно появились недавно.

Если мы хотим увидеть некоторые из лучших фресковых работ, выполненных Беато Фра Анджелико (1387-1455), мы должны посетить его старый монастырь Святого Марка, ныне Музей Святого Марка во Флоренции, и лучшими из них являются серии небольших фресок, написанных им между 1436 и 1445 годами, на стенах келий, ранее занимаемых монахами этого старого монастыря. В четырнадцати камерах будут найдены маленькие фрески, по одной в каждой камере, каждая размером около шести футов в высоту и примерно на четыре в ширину. В остальных камерах сохранились фрески, написанные братом фра Анджелико, фра Бенедетто, а в остальных - его учениками или помощниками. Последние сильно уступают по дизайну и качеству изготовления моделям первой упомянутой серии.

В первой камере слева нарисована сцена у Гроба Господня, где “Христос является Магдалине”, рисунок и цвет которой чрезвычайно хороши. Одевание на фигуре Христа льняно-белого цвета с янтарными оттенками; одеяние Магдалины - желтовато-розового цвета; изгородь, пересекающая задний план картины, золотисто-соломенного цвета; деревья, цветы и листва в основном окрашены в ярко-зеленые тона, а каменная кладка и входной проем в гробницу - в прохладно-серые тона. На фреске второй кельи, “Низложение Христа во гроб”, композиционные линии драпировок и камней гармонично перетекают друг в друга, а также вытекают друг из друга, фигуры расположены так, что создают эффект декоративного узора, в то же время хорошо выражен сильный пыл и благочестие сюжета.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 44.\]](#)

РИСУНОК 15. ЯВЛЕНИЕ ХРИСТА МАРИИ МАГДАЛИНЕ

Фра Анджелико, монастырь Святого Марка, Флоренция

Фигура святой женщины у ног Христа одета в красное платье, остальные нижние фигуры одеты в пурпурные одежды, а святой Доминик одет в черно-белое одеяние своего ордена. “Воскресение”, нарисованное в восьмой камере, имеет очень гармоничную цветовую гамму из бледно-пурпурных, зеленых, белых и темно-синих тонов. Цветовая гамма фрески в последней, или внутренней, камере справа, “Поклонение волхвов”, хотя и несколько поблекла, все еще очень красива: Богородица одета в голубое платье, а в остальной раскраске преобладают персиковые, сливовые и золотистые оттенки. Цветовая гамма фресок в других камерах, написанных Фра Анджелико, аналогична цветовым схемам первой и второй из серии, за исключением десятой, на которой весь фон сюжета, Представления в Храме, окрашен в прерывистый венецианский красный цвет, который вряд ли мог быть оригинальным.

Исполнение или техника исполнения этих небольших фресок Анджелико чрезвычайно тверды и непосредственны; они написаны откровенно, без каких—либо видимых колебаний

прикосновения - действительно, в этих картинах ученик найдет более виртуозную свободу в работе, чем в случае с обработанными и похожими на миниатюры картинами более популярных алтарных произведений и станковых картин этого мастера. Эти замечания применимы к фрескам кельи, которые являются подлинными работами этого мастера; и под эту рубрику более конкретно подпадают первая, третья (“Благовещение”), шестая (“Преображение”), девятая (“Коронация Богородицы”) и “Поклонение волхвов” на стене внутренней кельи.

Две наиболее известные работы Анджелико - это “Благовещение” на стене верхнего коридора, обращенной к лестнице, и его более крупная работа - люнет “Распятие” в капитуле этого монастыря. Фреска “Благовещение”, которая была значительно перекрашена, очень проста по композиции, но очень эффектна; а колорит, хотя теперь и тусклый и непрозрачный, все еще чем-то напоминает цветовую гамму Анджелико. Платье Богородицы темно-синее с оливково-зеленой подкладкой; платье ангела розовато-голубого цвета; трава, листва и цветы серо-зеленые и белые; архитектура светлого каменного цвета; а частокол сзади теплый серый.

Великое произведение “Распятие” в здании капитула находится в довольно хорошем состоянии, но его сильно перекрасили. Цветовая обработка фона несколько необычна, поскольку он выделен тремя отчетливыми и резко разделенными цветовыми полосами: верхняя часть темно-пурпурно-красная (первоначальный цвет, возможно, был темно-синим), центральная горизонтальная полоса светлого пергаментного оттенка и нижняя, или основной цвет, золотисто-желтого. Роспись фигур в их нынешнем состоянии выполнена наиболее тщательно: те, кто изображен на правой половине, отцы и братья-доминиканцы и другие основатели религиозных орденов, одеты в темно-серые, белые и коричневые одежды своих орденов, цветовой баланс на этой стороне достигается ярко-красным цветом кардинальской шляпы и книжной обложки, а также золотистыми нимбами фигур. В левой половине картины заметна более теплая цветовая гамма, где золотистые оттенки, мягкие красные, серо-зеленые, белые и серые оттенки дополняют превосходную гармонию. Фигура Христа на Кресте выполнена в очень бледных телесных тонах и облачена в белое одеяние; телесные оттенки разбойников по обе стороны от нее более темные. Общий эффект окраски очень чистый и сияющий.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 46.\]](#)

ТАБЛИЧКА 16.—ЗАХОРОНЕНИЕ В ГРОБНИЦЕ
Фра Анджелико, монастырь Святого Марка

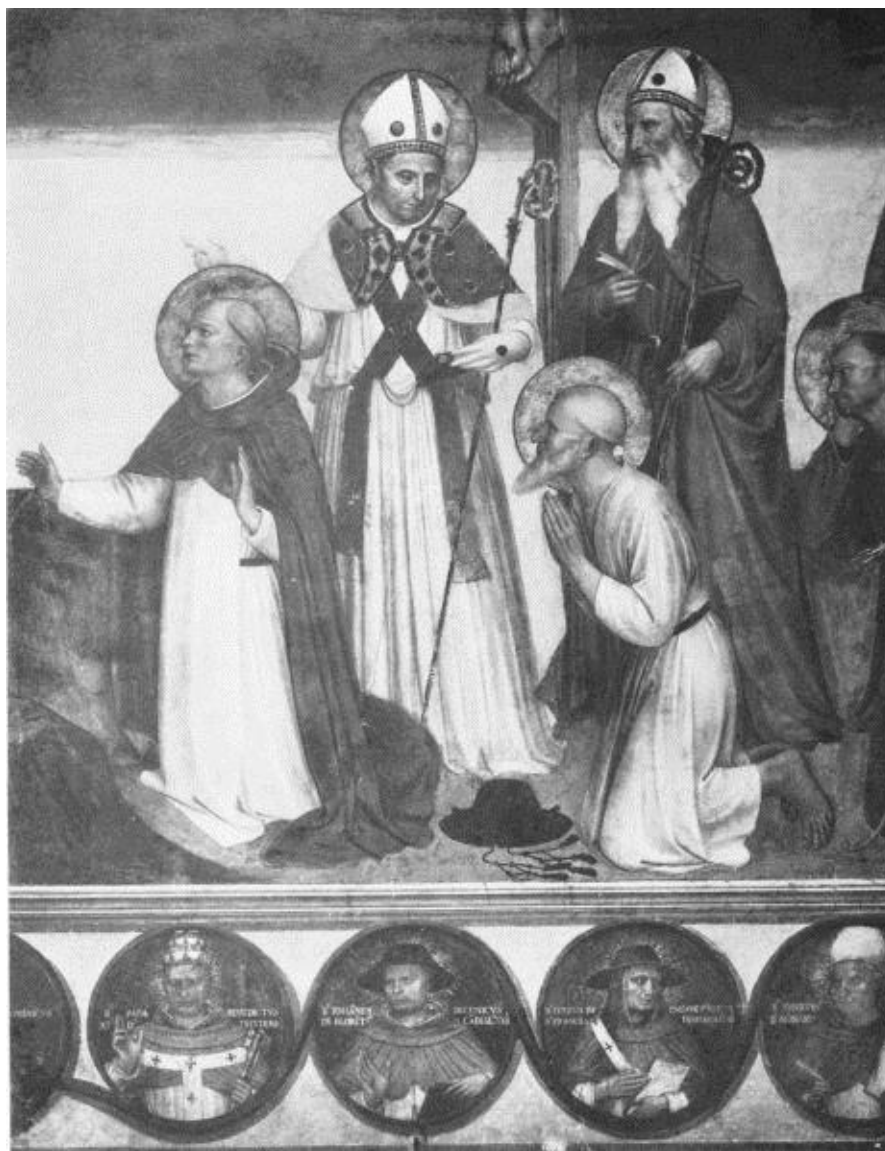


Фото. Алиари.

[\[Лицом к лицу, стр. 47.\]](#)

ТАБЛИЧКА 17.—ДЕТАЛЬ РАСПЯТИЯ

Фра Анджелико, монастырь Святого Марка, Флоренция

Вслед за Джотто мы можем сказать, что художником, влияние которого наиболее очевидно в итальянском искусстве, был флорентийский живописец Мазаччо (1401-1428?). Его наиболее важными работами являются фрески, написанные им в капелле Бранкаччи церкви Сан-Мария-дель-Кармине во Флоренции. Предполагается, что наставником Мазаччо был Мазолино да Паникале (1384-1435), который первым написал несколько фресок в вышеупомянутой часовне, и которому, по словам Вазари, было поручено украсить часовню сценами из истории святого Петра, некоторые из которых он исполнил, но их больше не существует, если только мы не поставим ему в заслугу фреску “Адам и Ева” на правой стене, хотя некоторые авторы приписывают эту работу Филиппино Липпи (1460-1505), сыну художника Филиппо Липпи. Липпи и знаток Боттичелли.

На самом деле от Мазаччо осталось очень мало работ, но те, которые все еще существуют, ясно доказывают, что он намного опередил любого художника своего времени в своем полном мастерстве владения человеческой фигурой, о чем свидетельствуют его поисковое и точное рисование, его отличное знание анатомии и его способность придавать дух, действие и жизненную

силу своим декоративным композициям. Его способности в этих направлениях ставят его во главе величайших художников первой половины пятнадцатого века. Его достижения тем более замечательны, если мы верим, как говорится, что он умер в раннем возрасте двадцати шести лет, хотя некоторые авторитетные источники утверждают, что он достиг возраста сорока одного года. Самой прекрасной подлинной работой его рук является фреска “Деньги дани”, которую он нарисовал на левой стене капеллы Бранкаччи, и эта работа до сих пор остается памятником его великой силе. Эта работа представляет собой картину, включающую в свою композицию три сцены; а именно: (1) Центральная группа, где Христос упрекает святого Петра, вокруг которого стоят фигуры апостолов с различными выражениями негодования; фигура на переднем плане, вид сзади, в этой группе изображает сборщика налогов, а последняя фигура этой центральной группы, справа, представляет собой портрет Мазаччо. (2) Сцена слева, на среднем расстоянии, изображает Святого Петра, нашедшего деньги в теле рыбы, и (3) справа - Святого Петра, отдающего деньги сборщику налогов.



Все фигуры превосходно прорисованы и раскрашены с большим размахом; вид сборщика налогов сзади - особенно замечательный пример точного рисунка и непринужденной свободы в позе и действиях. Тот же самый человек, но на виде спереди, изображенный в нужной сцене, обладает такой же свободой позы и действий, и на его лице появляется выражение глубокого удовлетворения, когда он получает дань уважения. Естественная трактовка холмистого пейзажа на заднем плане также намного опережает пейзажную живопись времен Мазаччо.

На стене алтаря есть еще одна фреска этого художника, хотя сейчас она в очень плохом состоянии; сюжет “Св. Крестящий Петра”, где, среди других фигур, изображена знаменитая обнаженная фигура оцепеневшего и дрожащего юноши, фигура настолько хорошо прорисованная и настолько правильная по анатомии, что, как говорит Ланци, “она составила эпоху в истории искусства”.

Еще одна очень тонкая и аутентичная работа Мазаччо - “Изгнание из рая”, написанная на левой стене часовни, где Адам и Ева изображены изгнанными из врат Эдема ангелом с пылающим мечом. Фигуры в этой чрезвычайно драматичной композиции были заимствованы Рафаэлем с небольшими изменениями и использованы в одной из фресок Лоджии, и он также адаптировал некоторые другие фигуры с картин в этой часовне для карикатур и в своих фресках “Станце Ватикана”; и все же он, которому были обязаны столь многие другие, был, как говорит нам Вазари, “мало почитаем при жизни”. Только после его смерти открылось его истинное величие; ибо разве мы не читаем, что великие художники Италии и других стран приезжали изучать творчество Мазаччо в эту настоящую школу искусств, капеллу Бранкаччи Кармелитской церкви, и

только тогда он был по-настоящему почитаем? Филиппино Липпи основал свой стиль на творчестве Мазаччо, а Гирландаджо, Вероккио, Леонардо, Перуджино, Рафаэлле и Микеланджело признали его величие и учились у него. Этому художнику, которого, как и многих других великих людей, так мало ценили при жизни, после смерти была написана такая эпитафия:

“Я рисовал, и моя картина была как в жизни;

Дух и движение своим формам Я придал—

Я дал им душу и бытие. Тот, кто учил

Всех остальных — Микеланджело— я учил:

Он соизволил узнать обо мне....”



Фото. Броги.

[\[Лицом к лицу, стр. 51.\]](#)

ФОТО 19.—АНГЕЛЫ. ДЕТАЛЬ ИЗ "РАЯ"

Беноццо Гоццолли, дворец Риккарди, Флоренция

ГЛАВА VII

ФРЕСКОВЫЕ РОСПИСИ ГОЦЦОЛИ И ПЕРУДЖИНО

Беноццо Гоццоли (1420-97), самый знаменитый ученик фра Анджелико, лучше всего проявился в своих великолепных декоративных фресках, которые украшают четыре стены комнаты во дворце Риккарди во Флоренции. Стены этой комнаты, которая раньше была часовней Медичи, полностью расписаны сюжетом процессии “Путешествие волхвов” Гоццоли, когда ему было около сорока лет. Это одна из лучших, если не самая хорошо сохранившаяся фреска во Флоренции. Окраска очень насыщенная и теплая, в светящихся тонах, как и у всех работ Гоццоли, которые остались невредимыми. Чрезвычайно насыщенный эффект значительно усиливается свободным использованием золота при вышивке главных фигур и на конской сбруе. Работа содержит множество портретов выдающихся людей того времени, среди которых портреты Козимо Медичи, Лоренцо Великолепного и самого художника. Короли в роскошных одеждах представлены верхом на лошадях в сопровождении лордов, оруженосцев, вассалов и слуг, все они медленно и с большой торжественностью путешествуют по прекрасной стране. Охотничий отряд занимает левую стену, обращенную к окну, где превосходно нарисованы леопарды и ястребы, используемые для охоты. На утопленной стене, окружающей окно, изображена сцена Рая, или Небесного сада, в котором многие ангелы пребывают в молитве, а другие парят в облаках. Прекрасное состояние этих фресок резко контрастирует с обветшалыми и почти стершимися картинами, выполненными Гоццоли на стенах Кампо Санта в Пизе. Действительно, от последних картин сейчас осталось очень мало, за исключением незначительных следов, но причину их увядания искать недалеко. Это правда, что все картины на стенах Кампо Санта всегда выставлялись на открытом воздухе, но настоящая причина разрушения картин Гоццоли в этом месте заключается в том, что они были написаны темперой, или фреско-секко, а не, как в случае с фресками Риккарди, настоящей или буон-фреско. Фрески Кампо Санта работы Гоццоли представляют сцены из истории Ветхого Завета, от времен Ноя до визита царицы Савской к царю Соломону. Они были написаны между 1469 и 1485 годами, когда художник находился в зените своего могущества, и по тому, что от них осталось, мы можем легко представить, что это были лучшие из всех работ, выполненных этим великим любителем природы художником. Итальянский художник, который летом 1908 года ремонтировал наиболее ветхие части настенных росписей Гоццоли на Кампо Санта, сообщил автору, что почти все оставшиеся краски на этих картинах были в порошкообразном состоянии на поверхности стены, и их можно было легко стереть.



Фото. Броги.

[\[Лицом к лицу, стр. 53.\]](#)

Фото 20.—Ангелы. Деталь из "Рая"

Беноццо Гоццоли, дворец Риккарди, Флоренция

Это редко случается с картинами, выполненными в технике буон или настоящая фреска, и есть сомнения в том, что главная причина ветхости и блеклого вида многих старых итальянских фресок связана с тем фактом, что они были выполнены либо темперой, либо методом фреско-секко, либо что они были начаты в технике буон-фреско, а затем закончены глазурию и непрозрачными штрихами темперной краски. Многие фрески Симона Мемми в Испанской капелле церкви Санта-Мария-Новелла во Флоренции были перекрашены или “отреставрированы” примерно через сто лет после его смерти, и Рескин заявил, что часть излишней живописи реставратора с тех пор отпала, обнажив под ней очень чистую оригинальную работу.

Пьетро Вануччи, более известный как Пьетро Перуджино (1446-1524), был одним из самых важных художников умбрийской школы живописи и первым наставником Рафаэля. Он написал много фресок во Флоренции, где жил и работал около четырнадцати лет и где он приобрел большую часть флорентийской манеры дизайна и живописи. Одной из его самых важных работ во Флоренции является великая фреска “Распятие” со святыми, стоящими у подножия креста, которую он нарисовал в трех отделениях на стене капитула церкви Святой Марии Магдалены де Пацци на Виа Колона. Рисунок и поза фигур на этой фреске очень характерны для манеры Перуджино, что видно по опущенному и задумчивому выражению глаз, положению голов и набожным позам его стоящих фигур. Приведенные здесь иллюстрации двух голов с этой фрески в вышеуказанных отношениях очень типичны для работ Перуджино; они также превосходно демонстрируют его метод работы, а также следы кисти на фреске. Легкие штрихи в бороде и волосах мужской головы являются более поздними дополнениями, но за этим исключением вся

картина в этих головах, вполне вероятно, является подлинной работой Перуджино. Другая фреска во Флоренции, известная как “Ченаколо ди Фолиньо”, приписывается Перуджино; она находится в трапезной старого монастыря Святого Онофрио на Виа Фаэнца.

Этот художник написал несколько важных фресок в Сикстинской капелле Ватикана в Риме, некоторые из которых сохранились до сих пор, а именно “Крещение Христа” и “Вручение ключей святому Петру”. Записано, что он также нарисовал фреску на стене позади алтаря в этой часовне, но она была уничтожена, чтобы освободить место для “Страшного суда” Микеланджело. В те счастливые дни большой художественной активности было очевидно, что возникали определенные трудности с поиском достаточного пространства для стен, на котором художники того времени могли бы выполнять свои многочисленные заказы, когда, как мы видим, шедевры приходилось уничтожать, чтобы освободить место для еще более великих работ.

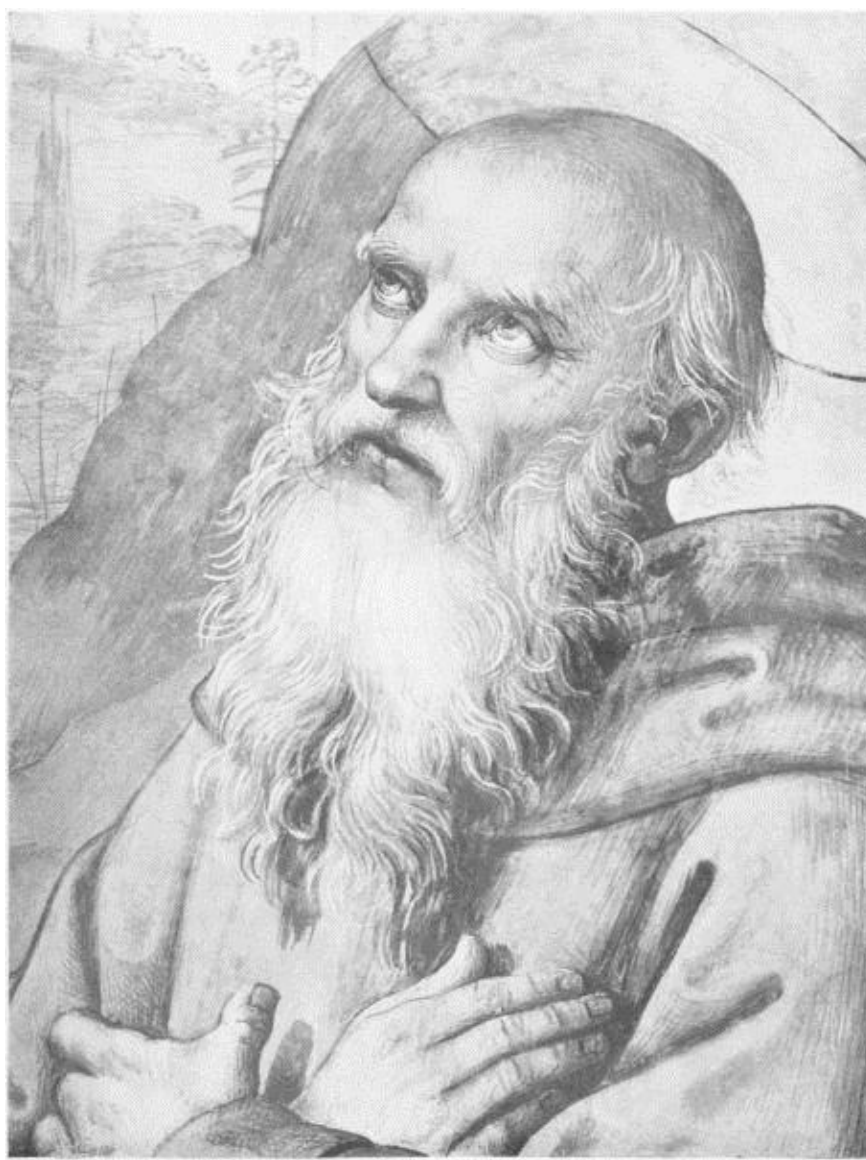


Фото. Алилари.

[\[Лицом к лицу, стр. 54.\]](#)



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 53.\]](#)

Лист 22. —Святой Иоанн, со сцены Распятия.

Перуджино, церковь Св. Петра. Maria Maddalena de' Pazzi

Если мы сравним те обширные дни искусства с тем, что было в наше время и в нашей собственной стране, это даст нам пищу для некоторых печальных размышлений, обнаружив, что на стенах наших церквей и общественных зданий есть акры пустых пространств, и среди нас достаточно способных художников, которых можно было бы нанять для украшения этих бесплодных пространств, но никто или никакое правительство не проявляет достаточно общественного духа, чтобы доверить современным художникам выполнение подобных работ.

ГЛАВА VIII

РАБОТЫ ПИНТУРИККИО И GHIRLANDAJO

БЕРНАРДИНО ПИНТУРИККИО из Перуджи (1454-1513) был превосходным художником-фресковедом, хотя Вазари в своих *Жизнеописаниях художников* не отдал должного его великим заслугам. Перед лицом большого количества великолепных работ, проделанных Пинтуриккьо, нежелание Вазари оценить его заслуги совершенно необъяснимо. Любой, кто видел и внимательно изучал его фрески в апартаментах Борджиа в Ватикане, должен признать его одним из величайших художников-декораторов своего времени, более великим, например, потому, что менее традиционным, чем Перуджино, его современник, с которым он иногда сотрудничал и который часто удостаивался похвалы за работы, выполненные Пинтуриккьо. Чтобы сравнить его работы с работами Перуджино, мы должны сказать, что в дизайне и колорите бывшего художника больше жизни, больше спонтанности и гораздо меньше маньеризма, чем в работах Перуджино. В дизайне его настенных украшений характерно большое разнообразие и обилие эпизодов, и хотя иногда может показаться, что он стремится выразить слишком много индивидуальности в фигурах своих групп, что, возможно, является результатом его большой универсальности, тем не менее, ему виртуозно удается объединить различные и контрастирующие элементы своей работы в одну гармоничную композицию, единству которой во многом способствует разумное расположение его цвета, который, вообще говоря, представляет собой гармонию лазури и золота.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 56.\]](#)

Рисунок 23.—Подробности из поручения Христа Петру

Перуджино, Сикстинская капелла

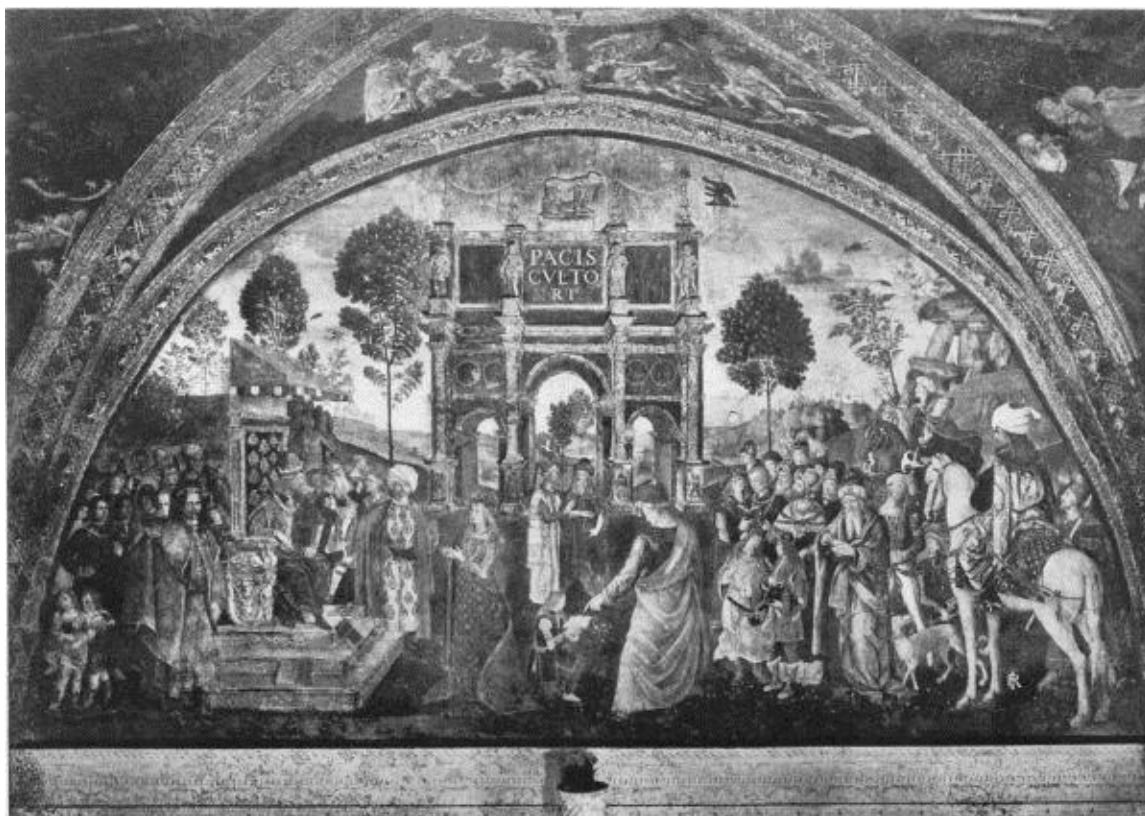


Фото. Андерсон.

[\[Лицом к лицу, стр. 57.\]](#)

ФОТОГРАФИЯ 24.—СВЯТАЯ ЕКАТЕРИНА В ДИСПУТЕ ПЕРЕД ИМПЕРАТОРОМ МАКСИМИАНОМ

Апартаменты Пинтуриккьо, Борджиа, Ватикан, Рим

Пинтуриккио подвергался негативной критике за его практику придавать чрезмерное значение некоторым лепным украшениям и другим характерным точкам расписной архитектуры на своих фресках, а также узорам вышивки на платьях своих фигур, моделируя их в виде низкого рельефа и впоследствии золоча их, возражение состоит в том, что такая практика не является функцией живописи; это возможно, но, безусловно, художнику может быть позволено относиться к своему предмету по-своему, используя любые средства для достижения желаемой цели, которую он может иметь в виду, особенно если эта цель заключается в создании красивой работы в гармонии со своим окружением. Художественные ереси могут быть достаточно нелогичными, но это не имеет большого значения, если результатом является создание красоты, ибо разве мы часто не видим, что некоторым ужасно логичным людям удается создавать только уродство банальности, какими бы тщательными они ни были в должном соблюдении законов искусства?

В сводчатых потолочных панелях и на рифленых ребрах сводов в апартаментах Борджиа много лепных рельефов, изображающих орнаменты и формы животных работы Джованни да Удине и Перины дель Вага, это рельефное украшение раскрашено и позолочено, подобно камням на лоджии Ватикана, которые два последних художника выполнили под руководством Рафаэлле; и поскольку фрески Пинтуриккьо, по всей вероятности, были написаны до даты оформления потолка, совсем не исключено, что фрески Пинтуриккьо были написаны до даты украшения потолка. рельефные работы на настенных фресках под ними во многом предполагали аналогичное обогащение сводчатых ребер и потолков. В любом случае, все украшения на стенах и потолках

апартаментов Borgia находятся в исключительной гармонии и единстве, хотя работа была выполнена разными руками.

Папа Александр VI нанял Пинтуриккио для украшения апартаментов Борджиа; соответственно, фрески второй, третьей и четвертой комнат были написаны им со сценами из жизни Христа, житиями Святых и аллегорическими изображениями искусств и наук соответственно. Самая важная и самая большая фреска изображает святую Екатерину Александрийскую, спорящую перед императором Максимианом, на заднем плане которой изображена Арка Константина. Это нарисовано на задней стене третьей комнаты. Фигура Святой Екатерины прекрасно спроектирована и раскрашена и предположительно является портретом Лукреции Борджиа. (См. Иллюстрации.) Среди лучших работ Пинтуриккьо - его фрески в первой капелле справа в церкви Святой Марии Арасели в Риме, представляющие сцены из жизни святого Бернарда Сиенского, а на сводчатой крыше изображены четыре Евангелиста, все они представляют собой очень энергичные и реалистичные изображения; то же самое можно сказать и о его фресках в капелле Бальони в Дуомо в Спелло. Две его фрески в Сикстинской капелле, "Путешествие Моисея в Египет" и "Крещение Христа", ранее приписывались Перуджино.



Фото. Андерсон.

[\[Лицом к лицу, стр. 58.\]](#)

Лист 25.—ПОРТРЕТ ЛУКРЕЦИИ БОРДЖИА. Святая ЕКАТЕРИНА СПОРИТ ПЕРЕД ИМПЕРАТОРОМ. ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ

Апартаменты Пинтуриккьо, Борджиа, Ватикан



[\[Лицом к лицу, стр. 59\]](#)

Лист 26.—Рождество Христово

Пинтуриккьо, церковь Св. Петра. Maria del Popolo, Rome

Флорентийский художник Доменико Гирландайо (1449-1498) был одним из самых выдающихся художников-фрескологов своего времени. Он любил включать в свои работы роскошно одетых персонажей, многие из которых были изображениями людей его времени. Могущественная флорентийская семья Торнабуони была его покровителями, которые заказали ему написать множество фресок во Флоренции и в Риме. Он может претендовать на то, что Микеланджело является одним из его учеников.

Некоторые из его лучших существующих произведений находятся в хоре церкви Санта-Мария-Новелла и церкви Святой Триниты во Флоренции. В церкви Санта-Мария дельи Инноченти, при больнице для подкидышей во Флоренции, находится хорошо сохранившийся алтарный фрагмент - панно темперой его работы "Поклонение волхвов", достойное по своему дизайну и ярко окрашенное в красные и золотистые тона, эти цвета очень характерны для его более поздних работ. На заднем плане этой прекрасной работы изображен прекрасный пейзаж, а у подножия холма слева находится сцена, изображающая избивание невинных людей. Драпировка коленопреклоненного короля виртуозна по оформлению своих складок, но стоящая фигура юного короля слева - самая красивая из более крупных фигур. Во всем многообразии итальянского искусства было бы трудно сравниться по красоте и невинности с двумя маленькими младенцами,

или *инноченти*, которые стоят на коленях внизу картины, обожающие и очаровательные, какими они и являются во всех отношениях. Вверху, преклонив колени на облаках над яслями, изображены четыре прекрасных ангела, держащих свиток, на котором написано: “Gloria in excelsis Deo”. Вообще говоря, его фрески отличаются высокой степенью тщательности отделки, и почти все зрители или вспомогательные фигуры на его картинах - портреты его покровителей и современников. Его композиции очень просты и величественны, с определенной степенью торжественной строгости в прорисовке главных фигур. Последняя характеристика отчасти объясняется его практикой создания величественных портретов многих своих фигур, а отчасти длинными и прямыми складками его драпировок, которые напоминают нам работы Мазаччо и, в меньшей степени, Джотто. Интересно составить композицию и отметить сходство замысла, которое очевидно на его фреске “Призвание святых Петра и Андрея” в Сикстинской капелле, с “Деньгами дани” Мазаччо в капелле Бранкаччи Кармелитской церкви во Флоренции; а также на его знаменитой работе “Смерть святого Франциска” в церкви Святой Триниты во Флоренции, с тем же сюжетом, написанной Джотто в капелле Барди в Санта-Кроче. В последней работе мы видим благочестие и сентиментальность, более ярко выраженные Джотто, в то время как портретная живопись и светотень более очевидны в передаче этого предмета Гирландаджо, но композиция фигур в обеих работах почти идентична.

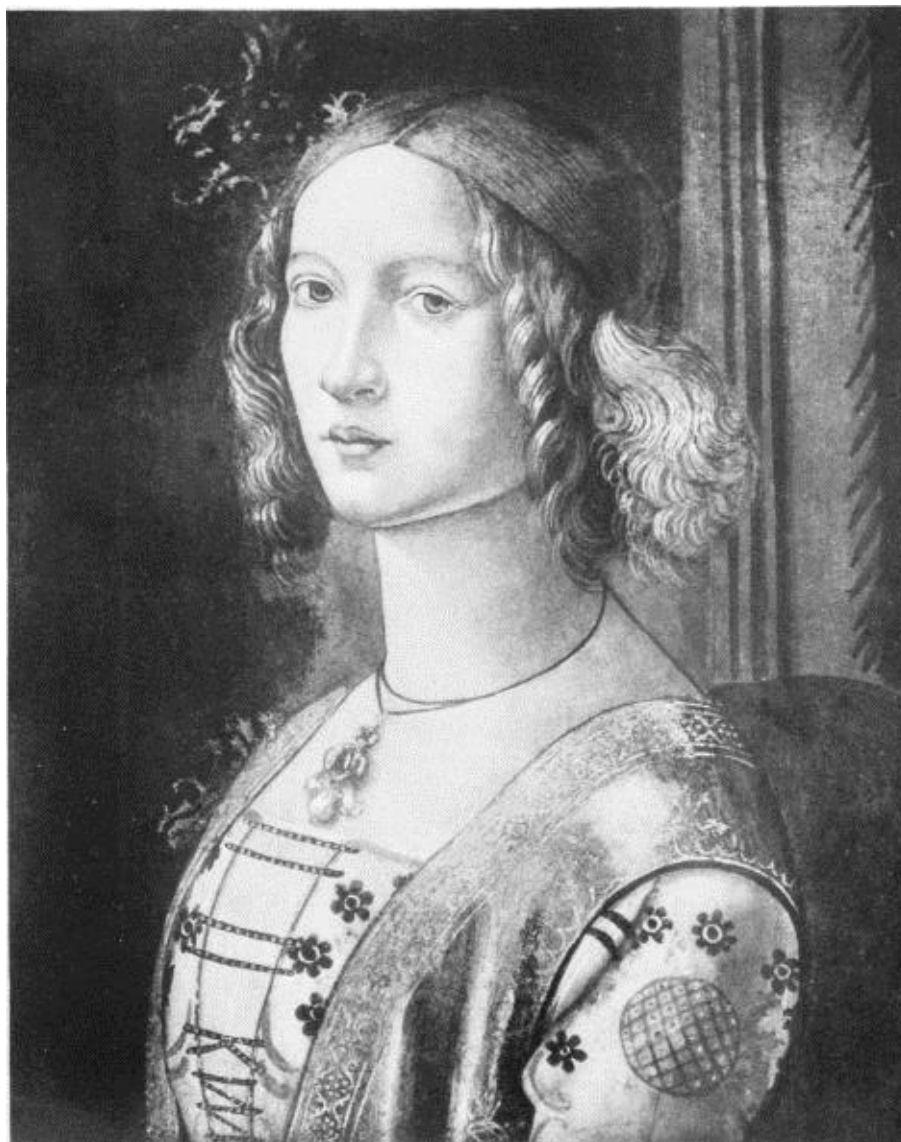


Фото. Алинари.

РИСУНОК 27.—ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ДАМА. ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ "РОЖДЕНИЕ СВЯТОГО ИОАННА"

Гирландайо, церковь Св. Марии. Мария Новелла, Флоренция



[\[Лицом к лицу, стр. 61.\]](#)

ТАБЛИЧКА 28.—СМЕРТЬ СВЯТОГО ФРАНЦИСКА

Гирландайо, церковь Святой Триниты, Флоренция

Фрески Гирландайо в хоре церкви Санта-Мария-Новелла являются одними из самых важных его работ и остаются прекрасными примерами его мастерства как великого декоратора. Сюжеты взяты из жизни Богородицы и Иоанна Крестителя, все они обработаны с большой тщательностью и проработкой богатых деталей, предельная отделка придается не только главным действующим лицам сцен, но и архитектурным фонам с их панно и фигурными фризами, вышитыми узорами на платьях и другими декоративными аксессуарами, фактически, вся красота его стиля в дизайне, исполнении и окраске превосходно выражена в этих характерных работах.

В монастыре Сан-Марко во Флоренции, в небольшой трапезной, находится интересная фреска “Ченаколо”, или Тайная вечеря, кисти Гирландайо. В композиции этой работы немного чопорности и формальности, но головы главных фигур реалистичны и хорошо раскрашены. Окраска яркая и насыщенная, золото свободно использовалось в нимби и на платьях фигур, а также на заднем плане. Над фигурами, на заднем плане, нарисовано изобилие кипарисов, апельсиновых деревьев и цветов; в то время как в небе ястребы преследуют дику утку. В трапезной монастыря церкви Огнисанти во Флоренции также есть похожий, но в некоторых отношениях гораздо лучший “Ченаколо” Гирландаджо.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 62.\]](#)

РИСУНОК 29.—ФЛОРЕНТИЙСКАЯ ДАМА. ДЕТАЛЬ ФРЕСКИ "РОЖДЕНИЕ БОГОРОДИЦЫ"

Гирландайо, церковь Св. Марии. Мария Новелла, Флоренция



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 63.\]](#)

Рисунок 30.—Деталь с фрески "Рождение Богородицы"
Гирландайо, церковь Св. Марии. Мария Новелла, Флоренция

ГЛАВА IX

ФРЕСКИ АНДРЕА ДЕЛЬ САРТО, ЛУИНИ, Дж. ФЕРРАРИ, РАФАЭЛЛЕ И МИКЕЛАНДЖЕЛО

В переднем дворе церкви Сантиссима Аннунциата во Флоренции есть пять довольно хорошо сохранившихся фресок Андреа дель Сарто (1488-1530). В том же дворе есть и другие картины, написанные его учениками и современными художниками. Лучшая из пяти работ Андреа - "Смерть святого Филиппо", где мертвое тело святого воскрешает молодого человека к жизни. Окраска очень сильная и яркая, с мягким перетеканием различных тонов друг в друга, что отличает работы этого художника, особенно это видно на его станковых картинах. Следующая по важности фреска из этой серии - та, что изображает чудеса, творимые одеждами святого Филиппо, где дети исцеляются, прикасаясь к его одеждам. Колорит этой картины живой и свеж, а эффект света и тени - очень важная особенность работы. Фон этих фресок, будь то архитектурный или пейзажный, в настоящее время чрезвычайно светлого тона, что либо означает, что эти части выцвели, либо были уничтожены в результате чистки. Это приводит к тому, что рисунки выглядят совершенно не в тон на бледном фоне.

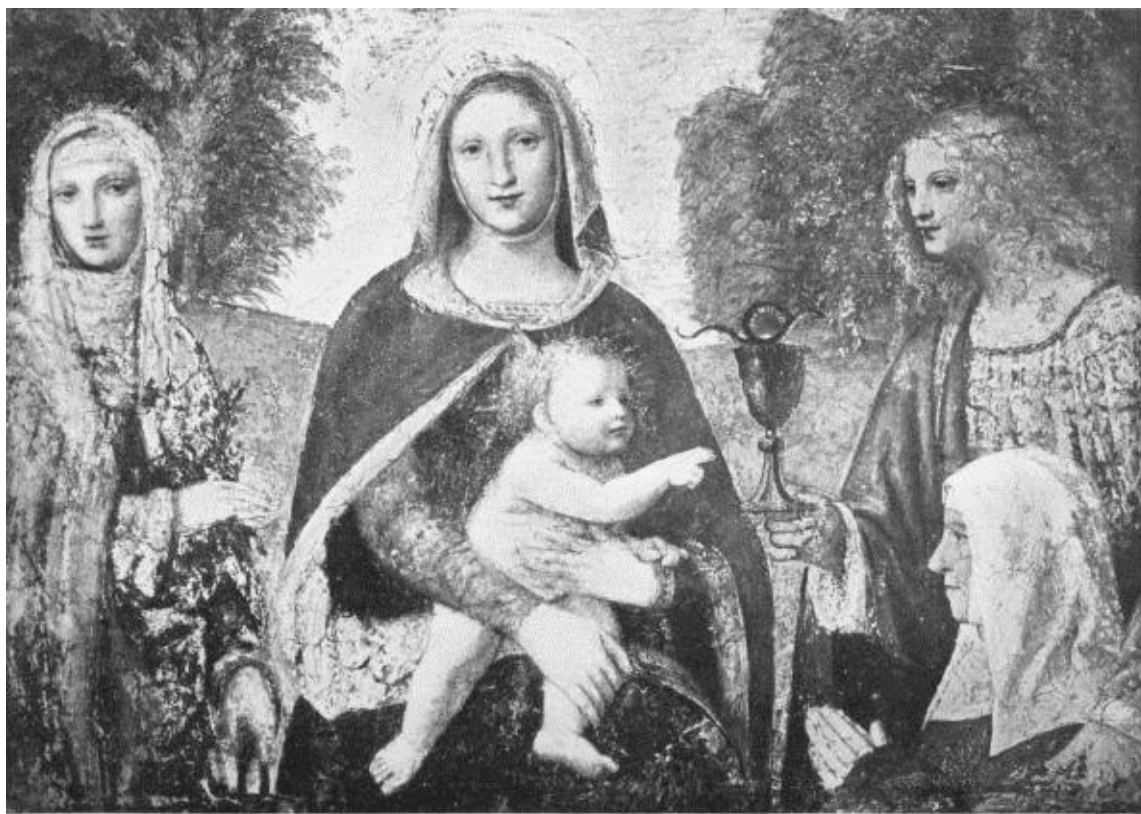
Дворец Брера в Милане содержит большое количество небольших и чрезвычайно интересных фресок, которые были изъяты из различных церквей и закрытых монастырей в городе и окрестностях, среди которых есть несколько очень хороших образцов работы Бернардино Луини (1470-1530?). Луини был самым известным исследователем Леонардо да Винчи и находился под настолько сильным влиянием последнего, что многие картины долгое время приписывались его мастеру. Он был самым плодовитым и трудолюбивым художником, как на фресках, так и на станковых картинах, и, как правило, его работы полны изящества и очарования. Женские фигуры и дети, написанные Луини, всегда отличаются непринужденными естественными позами и утонченной деликатностью и сладостью выражения. Его колорит, всегда насыщенный и теплый по тону, отличается прежде всего своей свежестью и чистотой; эти качества лучше всего видны на его небольших фресках, которые сейчас находятся в галереях Брера. Во входном коридоре находится образец его фресковой работы, привезенный из церкви Святой Марии ди Брера в Милане. Тема - "Дева с Младенцем" с ангелом и двумя другими фигурами, святыми Абатом и Барбарой, а также мальчиком с лютней. Цвет и рисунок этого примера чрезвычайно хороши, хотя общей композиции не хватает связности и единства.



Фото. Алинари.

[\[Лицом к лицу, стр. 64.\]](#)

РИСУНОК 31.—ФРЕСКА С ИЗОБРАЖЕНИЕМ МЛАДЕНЦА-АНГЕЛА
Luini, Brera, Milan



Фото, Алинари

[\[Лицом к лицу, стр. 65.\]](#)

Рисунок 32.—Богородица с Младенцем со святыми Иоанном и Марфой

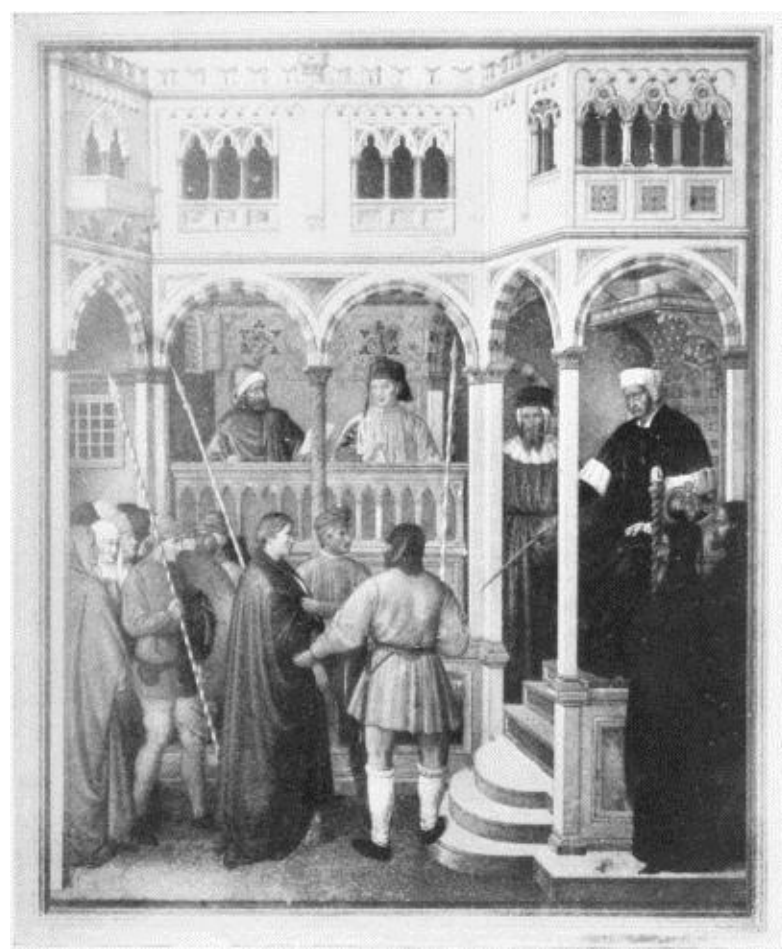
Луини, Фреска в Брере, Милан

"Погребение святой Екатерины" также находится в Брере. Это небольшая фреска, привезенная из монастыря делла Пелукка, и является одной из наиболее успешных работ Луини. Три прекрасно выполненных ангела несут тело святой Екатерины, под которым находится гробница. Одежды святого красного цвета, в то время как у ангела справа пурпурные, в центре зеленые, а у ангела слева желтая драпировка. Однако лучшая работа Луини в Брере - прекрасная фреска в зале XVI, изображающая "Богородицу с младенцем" со святой Марфой, святым Иоанном и монахиней. В этой работе пейзажный фон удивительно свеж и чист по цвету и написан в очень натуралистической манере, обращение с деревьями и деталями пейзажа сильно напоминает картину Констебла. В драпировках есть несколько прекрасных переходов светлого и гармоничного колорита, лица фигур отличаются нежностью и чистотой выражения, и вся работа является убедительным примером работы мастера в лучшем ее проявлении. Находясь на одном уровне с глазом и при хорошем освещении, на этой фреске можно увидеть, что метод живописи Луини состоял в том, что он сначала моделировал формы сплошным импасто, а затем завершал свою работу, как и большинство итальянских художников-фресковедов, прозрачным растушевыванием тонких штрихованных линий.

В Брере есть и другие примеры фресковых работ Луини, состоящие в основном из голов и фигурок мальчиков. В старой романской базилике Святого Амброджо в Милане, в первой часовне левого придела, находится его фреска "Ессе Номо", в довольно хорошем состоянии сохранности, а в шестой часовне правого придела находится его работа "Легенда о святом Георгии". В церкви Святой Марии делла Грацие в том же городе хранится его фреска "Богородица на троне" со святыми вокруг, цвет и композиция которой хороши, но на некоторых участках этой прекрасной работы появился вредный пыльный налет. Многочисленные примеры фресковых украшений

Луини можно увидеть в церкви Святого Маурицио (Монастеро Маджоре), в том числе большое "Распятие" на стене над входом на хоры. Это великое произведение содержит почти 140 фигур, многие из которых необычайной красоты. В Саронно, недалеко от Милана, в церкви Сантуарио также есть несколько очень важных фресок Луини, представляющих сцены из истории Пресвятой Богородицы, лучшая из которых - очень красивое "Поклонение волхвов".

Гауденцио Феррари (1484-1549) был еще одним миланским художником, хотя и уроженцем Пьемонта, но Милан и его окрестности, строго говоря, были центром его творчества. Он был последователем Леонардо да Винчи, хотя работал с Перуджино, а позже с Рафаэлем. Он написал множество фресок в Милане, Саронно и Варалло; большинство из них характеризуются жизнью и одушевленностью поз фигур, и, как правило, его работы содержат много фигур большого достоинства и красоты, демонстрирующих прекрасные качества свободы в исполнении. Но его работа в целом неравноценна из-за его склонности поддаваться влиянию своих современников. Лучшие из его фресок - это те, которые наиболее луинесковы по стилю и характеру.



[[Лицом к лицу, стр. 66.](#)]

ТАБЛИЧКА 33.—СВЯТАЯ ЛЮСИ ПРИГОВОРЕНА К СМЕРТНОЙ КАЗНИ

Якопо Д'Аванцо, церковь Святого Антония, Падуя

У бокового входа в правый придел церкви Святого Амброджо в Милане Феррари написал фрески "Христос, несущий крест" и "Три Марии"; последняя, хотя и сильно потемнела, хорошо сохранилась и сейчас находится под стеклом. В Саронно, в церкви Сантуарио, он украсил купол множеством ангелов и крылатых мальчиков, некоторые из которых выполнены с большим

воодушевлением и прекрасно раскрашены. Более поздней работой Феррари является фресковое оформление четвертой часовни в правом приделе церкви Святой Марии делле Грацие (1542), где он написал мощные композиции “Страсти”, а именно “Распятие”, “Бичевание Христа” и “Христос, увенчанный тернием”. Фигуры выполнены в натуральную величину и отличаются обилием анимации, яркой окраской и большой свободой исполнения.

Работы Рафаэлле и Микеланджело во фресковой живописи, украшающие, соответственно, колоннаду Ватикана и Сикстинскую капеллу, были так подробно описаны и так хорошо известны студентам, что любая критика, которая могла бы быть предложена здесь, была бы равносильна безграничной оценке их трудов. Само собой разумеется, что для итальянского искусства очень серьезно то, что многие из лучших работ этих мастеров либо стали очень темными и грязными, либо, что еще хуже, местами почти погибли из-за распада красок. Большая фреска “Афинская школа” в станце Ватикана, вероятно, лучшая фресковая работа кисти Рафаэля, сейчас сильно отличается от того, какой она должна была быть, когда была написана впервые. Композиция фигур и некоторые части оригинальных цветов все еще сохраняются, но все остальное должно быть полностью изменено. Даже там, где на стене сохранился первоначальный цвет, такие части сильно почернели от времени и грязи, но архитектурный фон, центральный лестничный пролет и передний план вокруг фигур и между ними, напротив, намного светлее по тону, чем они должны были быть изначально, и, следовательно, все тени, которые раньше соединяли массы групп фигур вместе, исчезли. Нынешняя чрезвычайная светлота тона, которая окружает темные фигуры, излишне подчеркивает последние и придает общей композиции неудовлетворительный и очень пятнистый вид, который расходится с ранними гравюрами и копиями этой фрески. Вполне вероятно, что нынешний аспект этой великой работы обусловлен тем фактом, что чистильщики и реставраторы, время от времени работавшие над ней, использовали свою очищающую энергию для фона больше, чем для фигур, и также счищали грязь и краску, оставляя эту часть в чистом или светлом состоянии; и если мы примем во внимание, что фоновая работа, по всей вероятности, была окрашена гораздо тоньше или менее бесстрастно, чем фигуры, мы можем легко представить, что в рассматриваемых частях всегда было меньше основного цвета, который мог быть уничтожен чистящими средствами. .

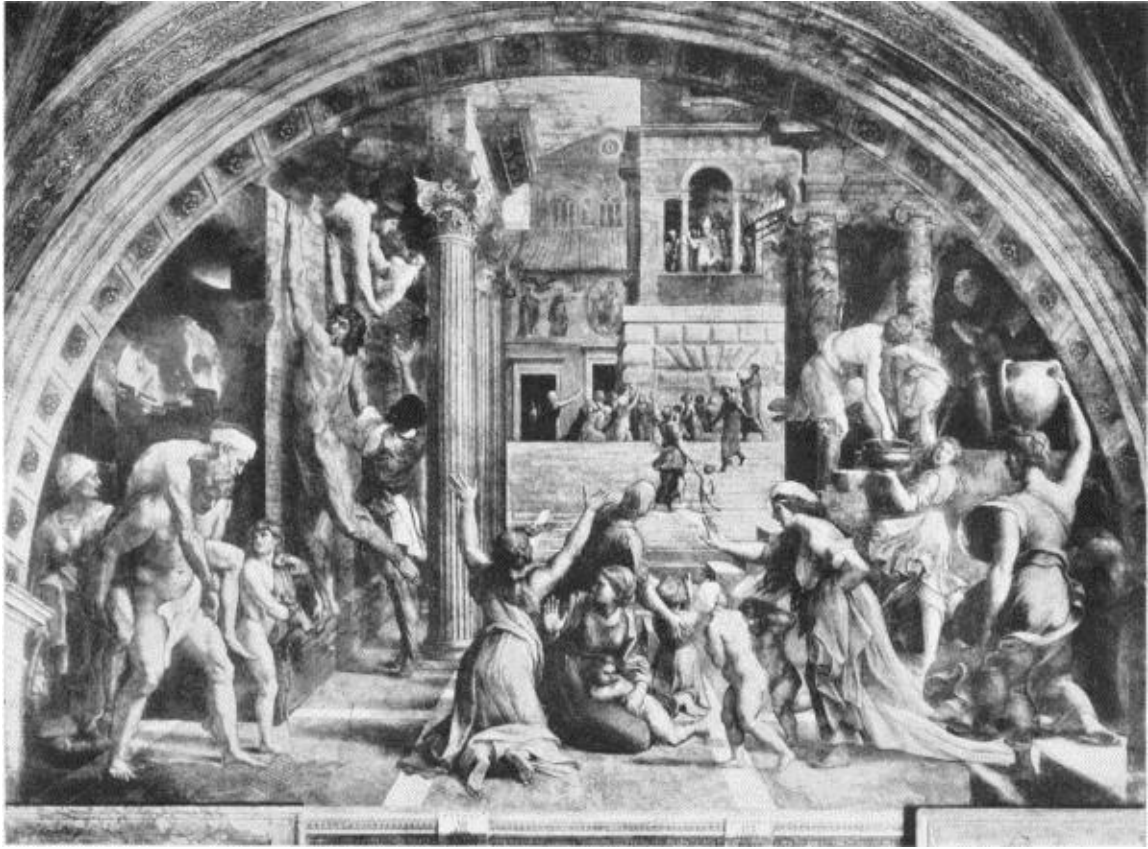
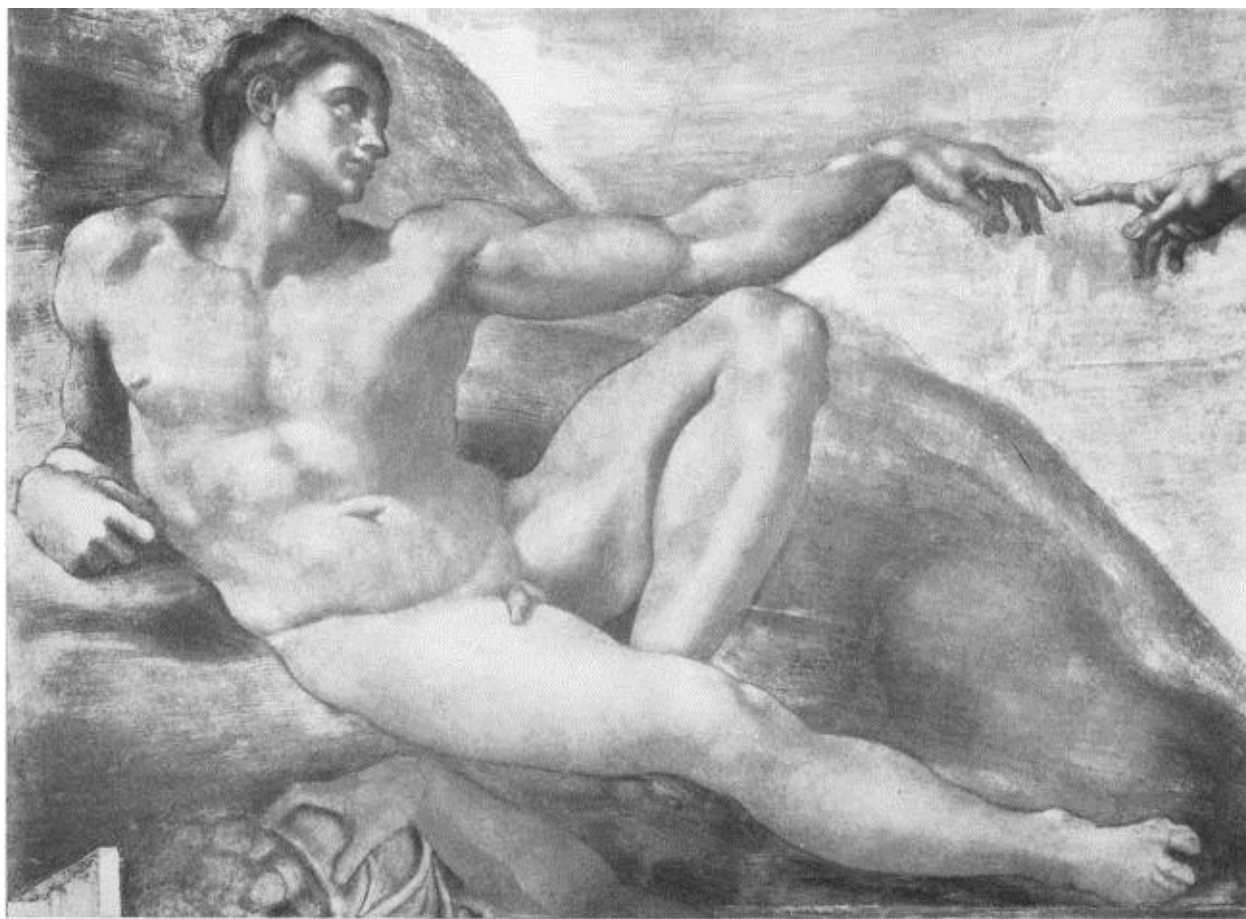


Фото. Андерсон.

[\[Лицом к лицу, стр. 68.\]](#)

ФОТО 34.—ПОЖАР В БОРГО

Рафаэль, Зажигательная строфа, Ватикан, Рим



Фотография. Braun, Clément et Cie.

[\[Лицом к лицу, стр. 69.\]](#)

РИСУНОК 35. —ФИГУРА АДАМА, НАЧИНАЯ С СОТВОРЕНИЯ ЧЕЛОВЕКА

Микеланджело, Сикстинская капелла, Ватикан, Рим

Также заметно, что там, где в драпировках использовался синий или серый цвет, роспись таких деталей сильно пострадала, что наводит на мысль о том, что вместо кобальтового или ультрамаринового синего использовался либо растительный, либо медно-синий пигмент, либо что впоследствии эти детали были перекрашены темперой. Другие фрески в этом зале, “Гора Парнас” и “Благоразумие, стойкость и воздержание”, находятся в гораздо лучшем состоянии, чем “Афинская школа”.

Великая фреска Микеланджело на потолке Сикстинской капеллы, к счастью, все еще находится в довольно хорошем состоянии, но “Страшный суд” на стене алтаря очень грязный и сильно почерневший. Невольно приходит в голову, что с этой работы можно было бы удалить значительную часть грязи небольшой тщательной уборкой.

КОНЕЦ

Richard Clay & Sons, Limited, Лондон и Бангей.

• FRESCO •
PAINTING
ITS ART AND TECHNIQUE

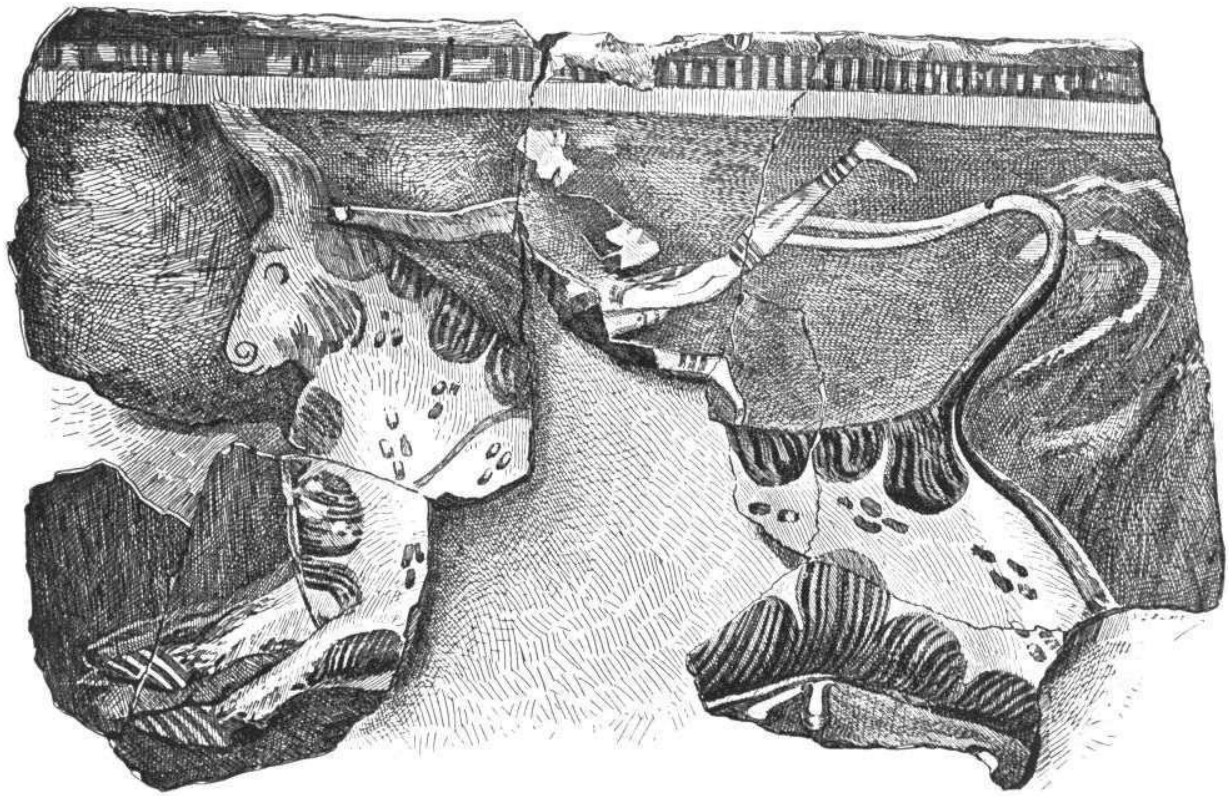


BY
JAMES WARD

[back](#)



[back](#)



[back](#)



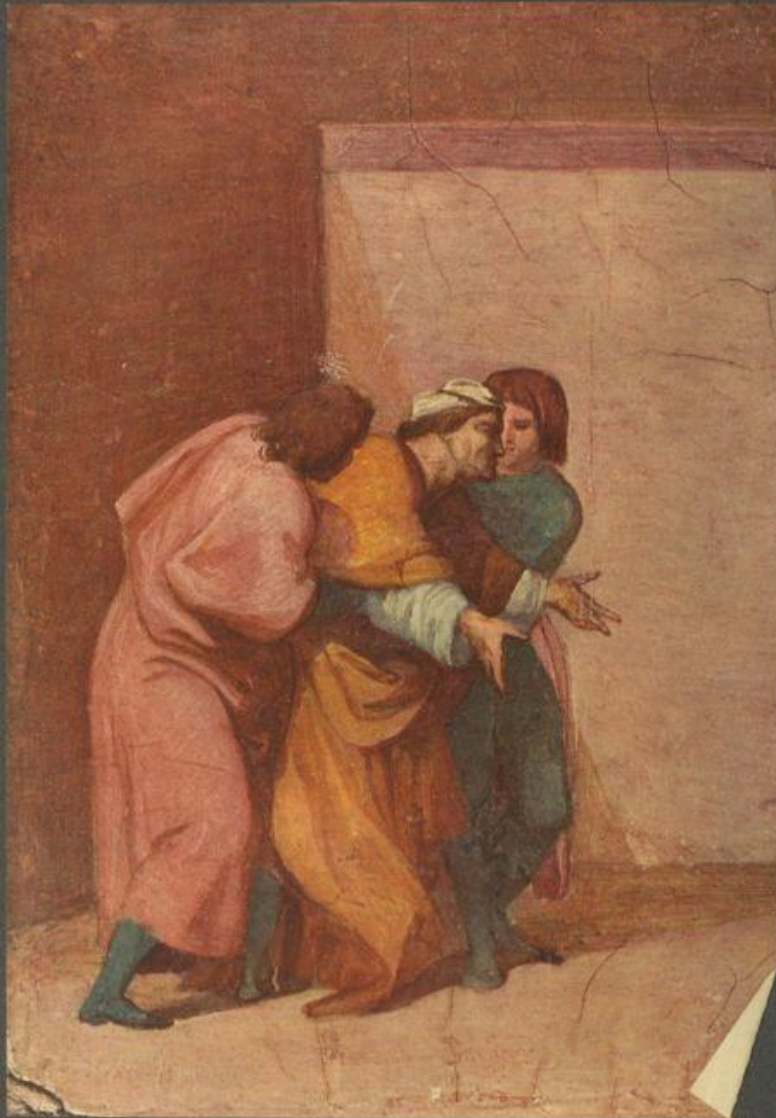
[back](#)



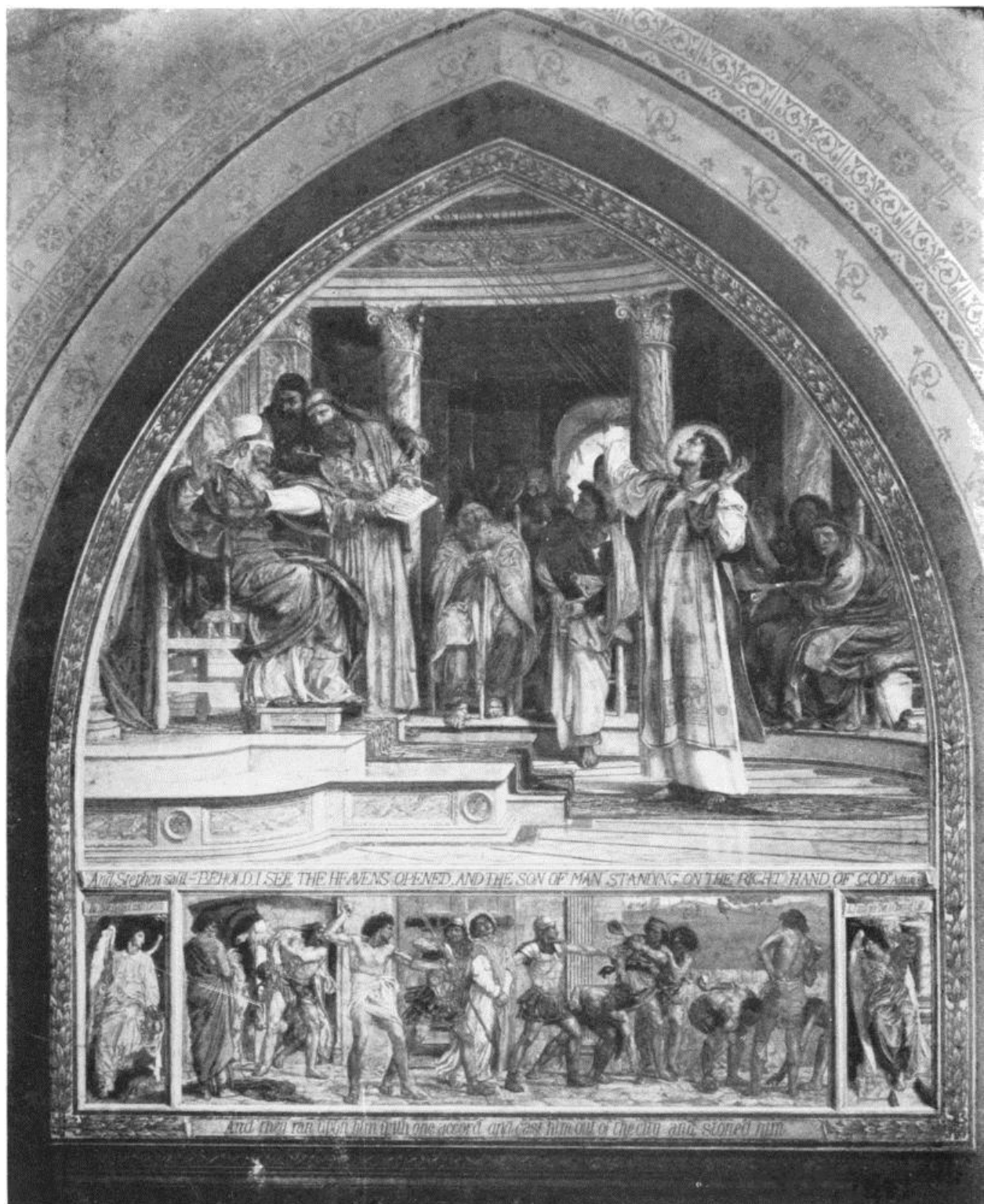
[back](#)



[back](#)



[back](#)



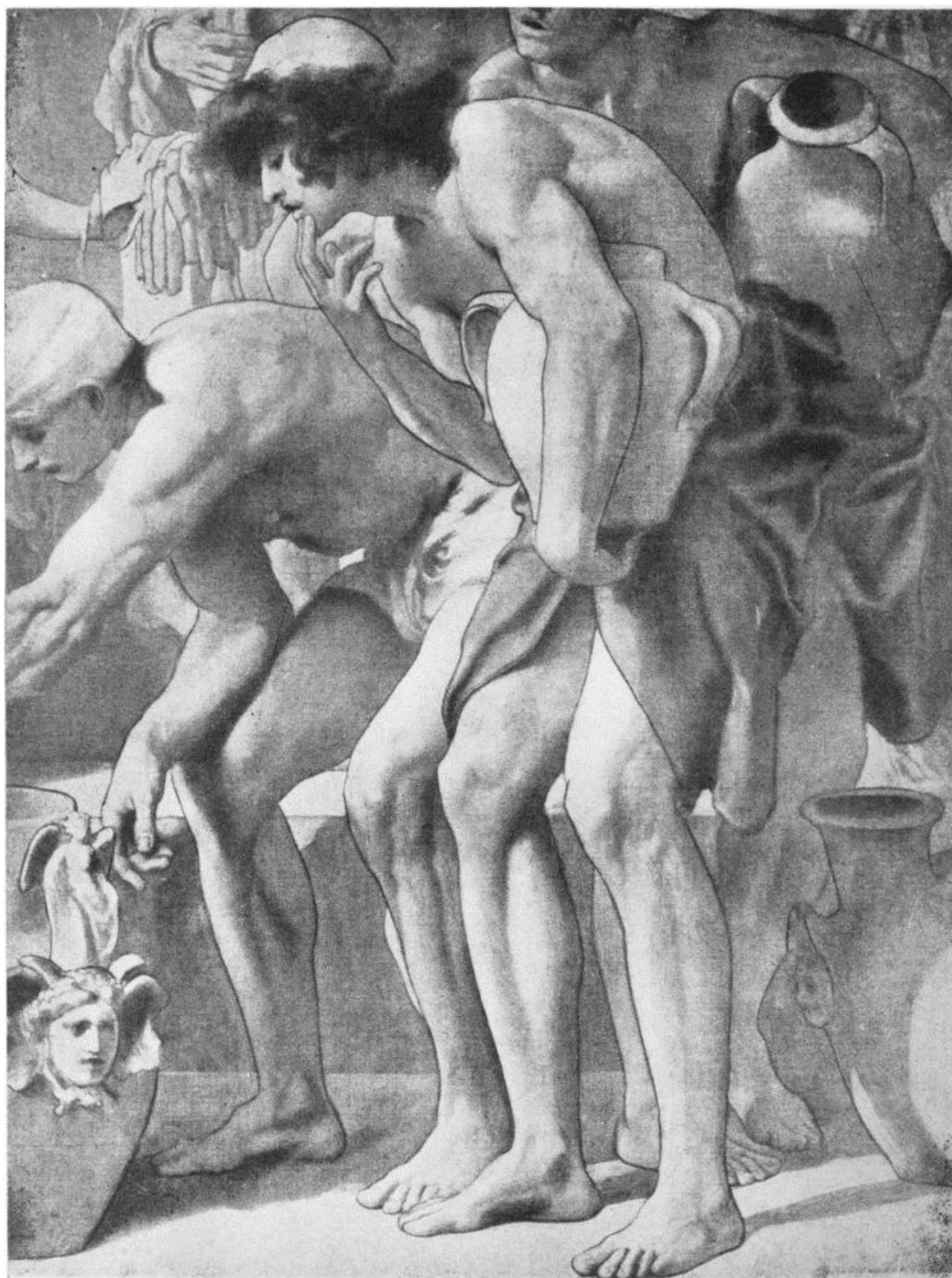
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



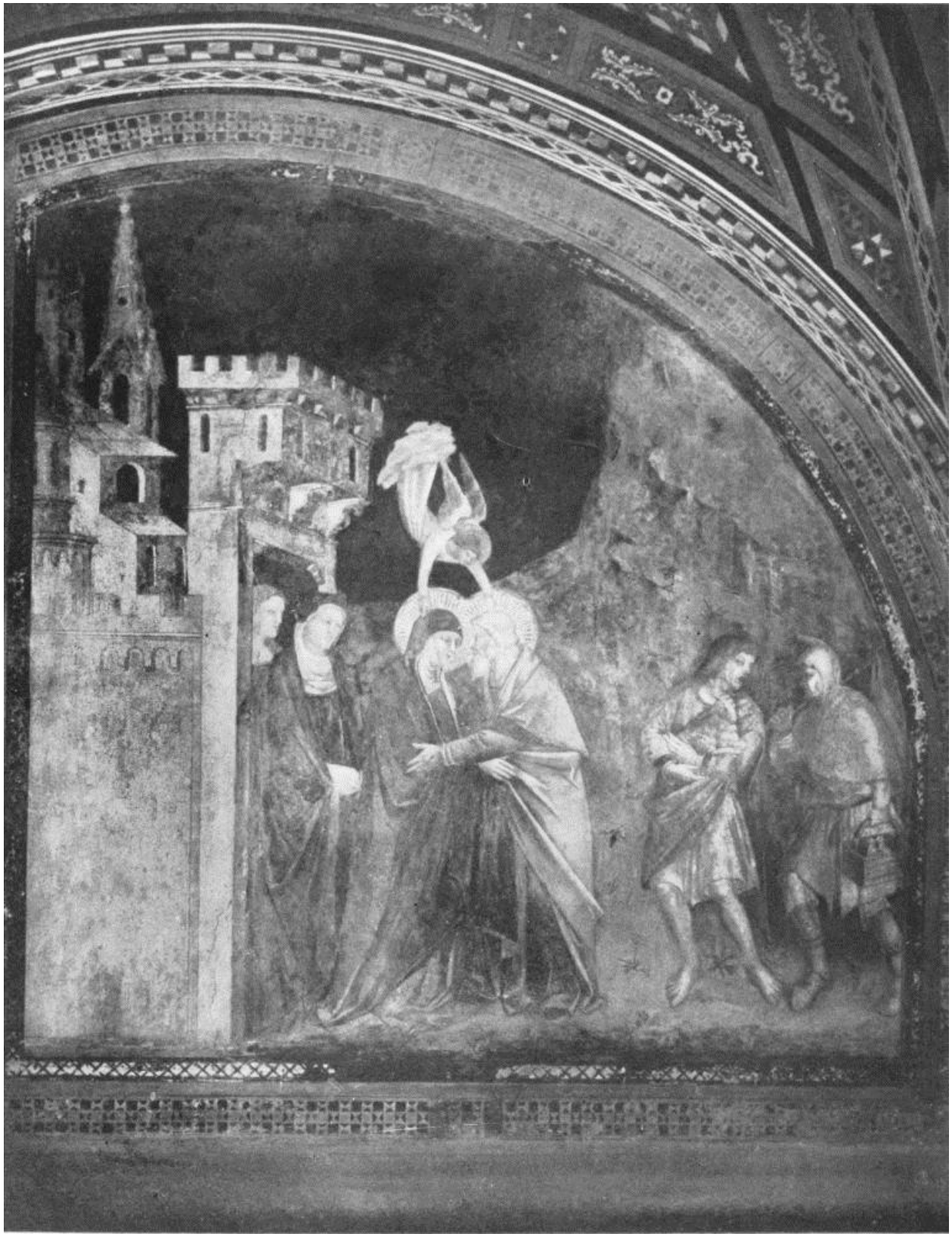
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



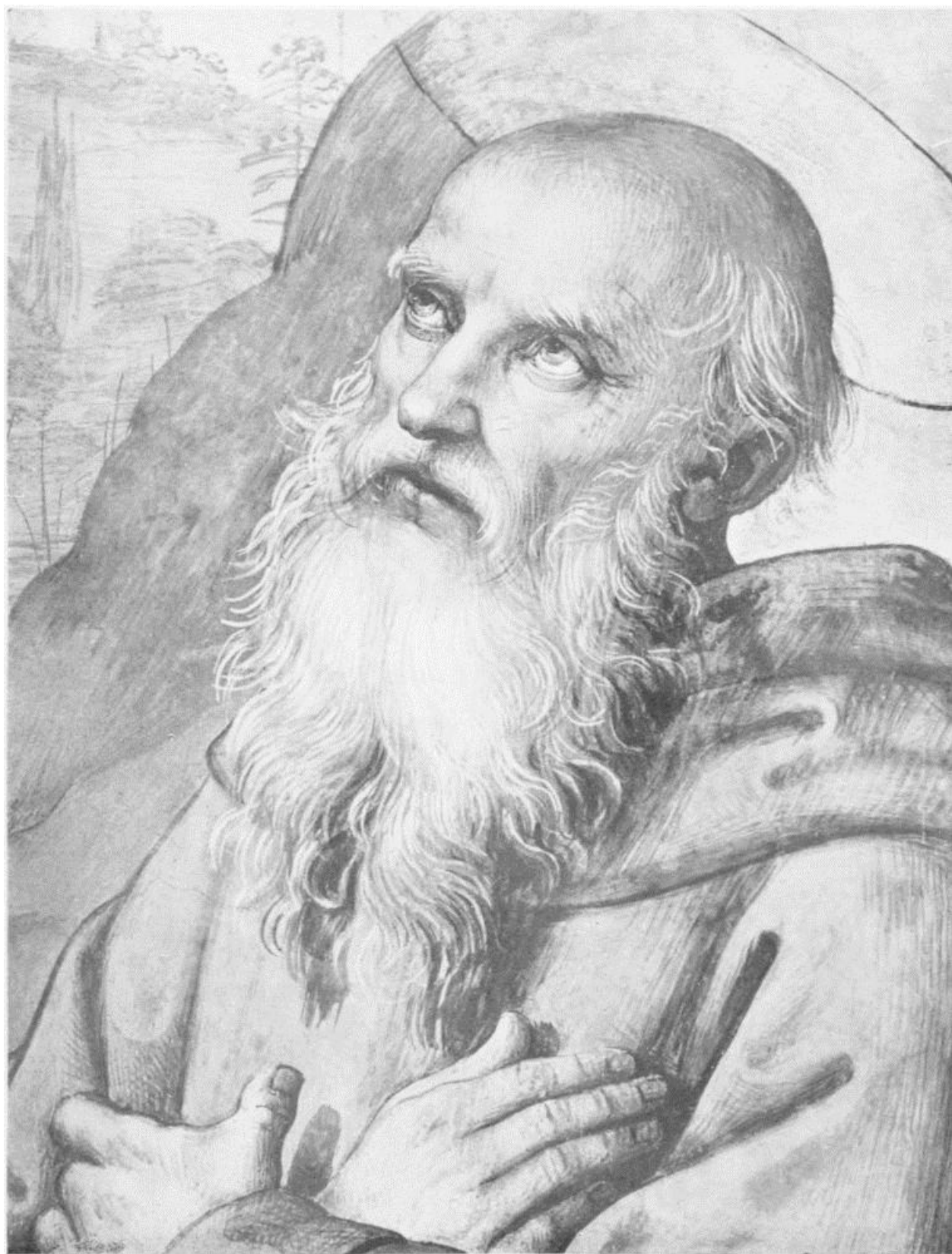
[back](#)



[back](#)



[back](#)



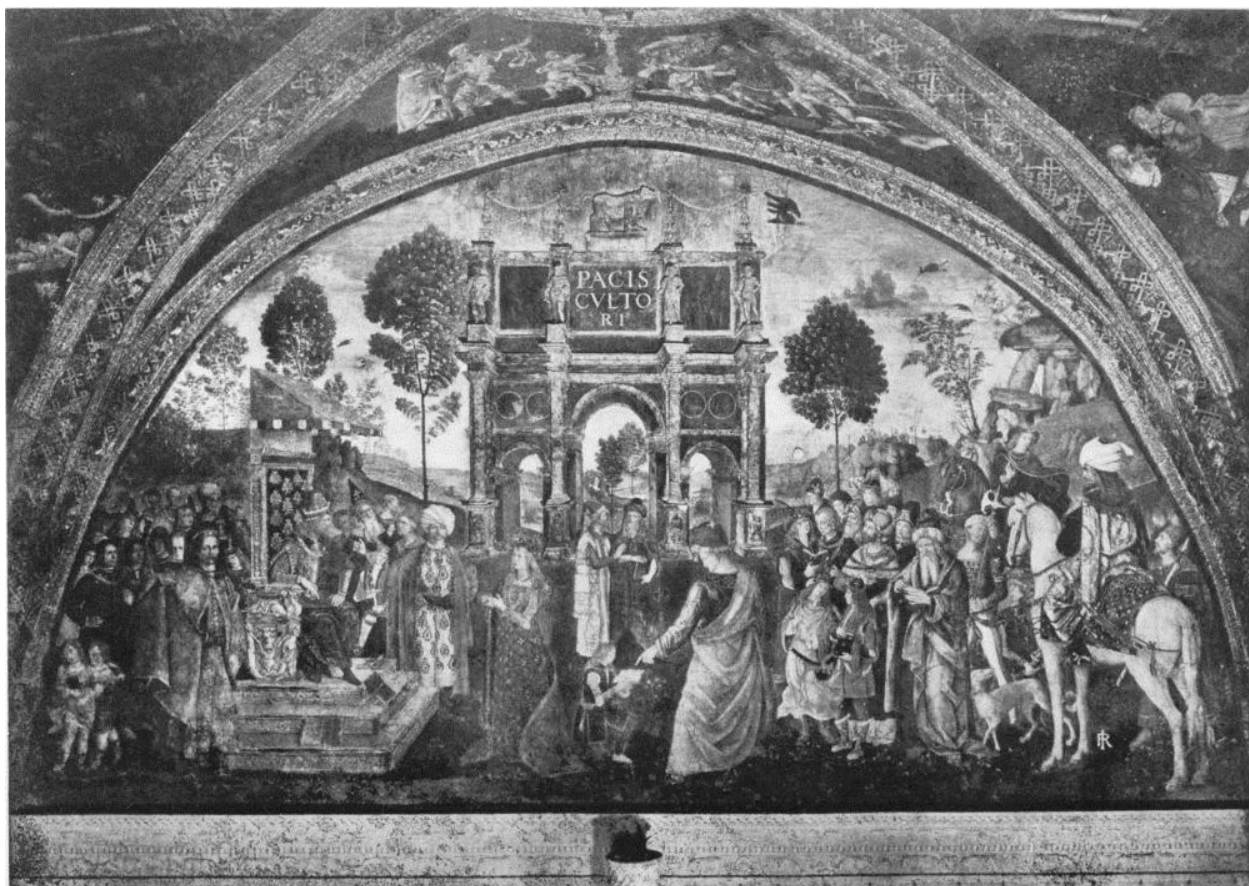
[back](#)



[back](#)



[back](#)



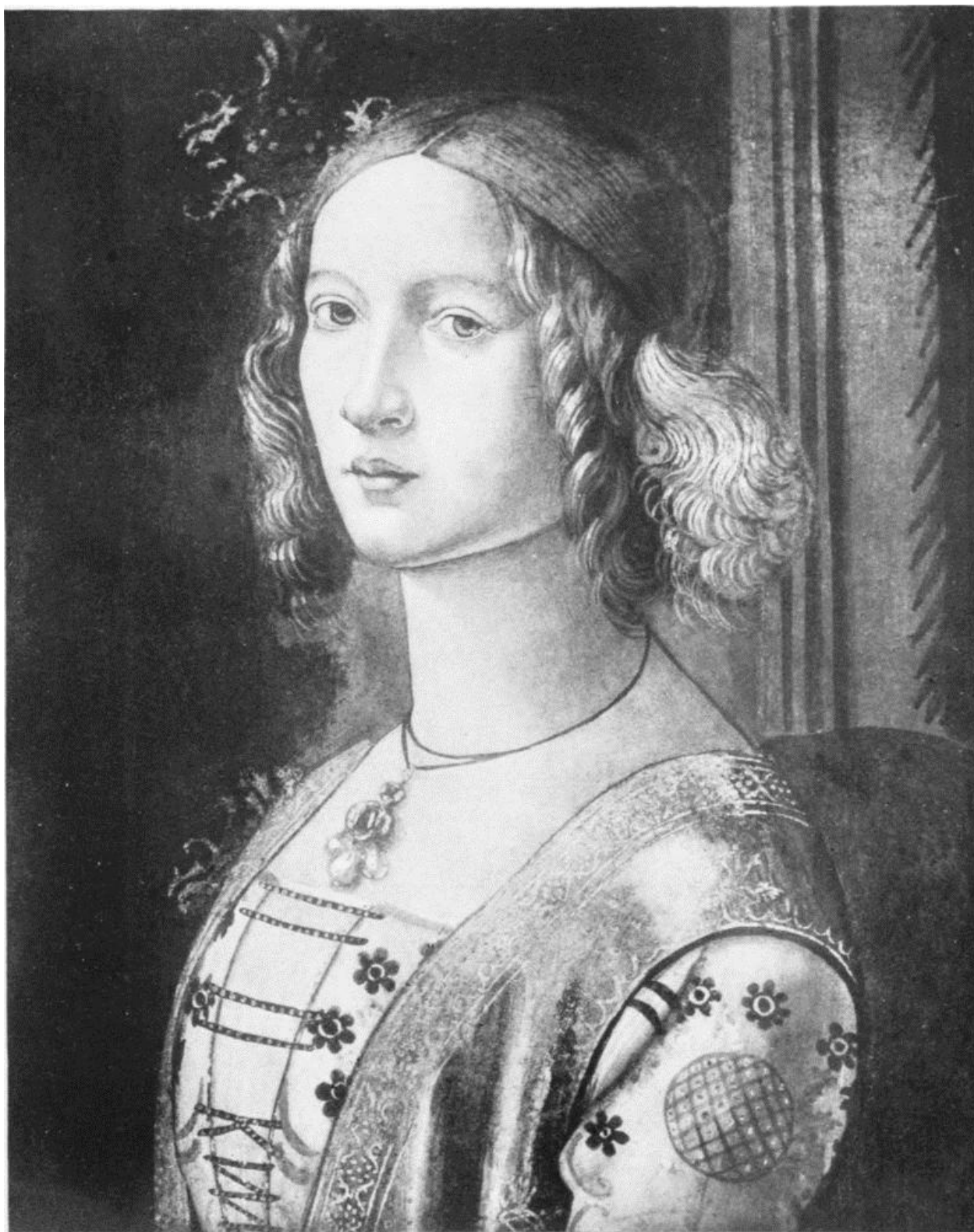
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)



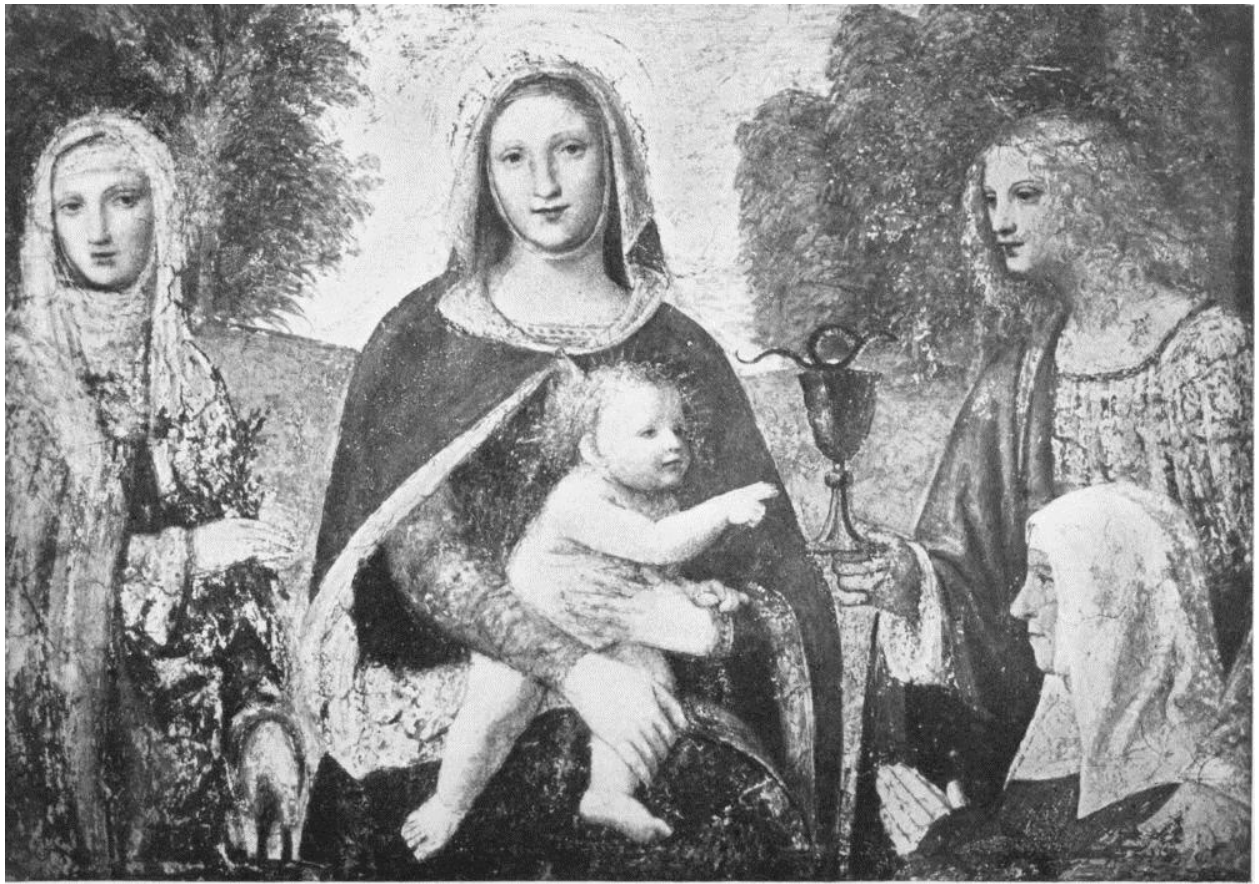
[back](#)



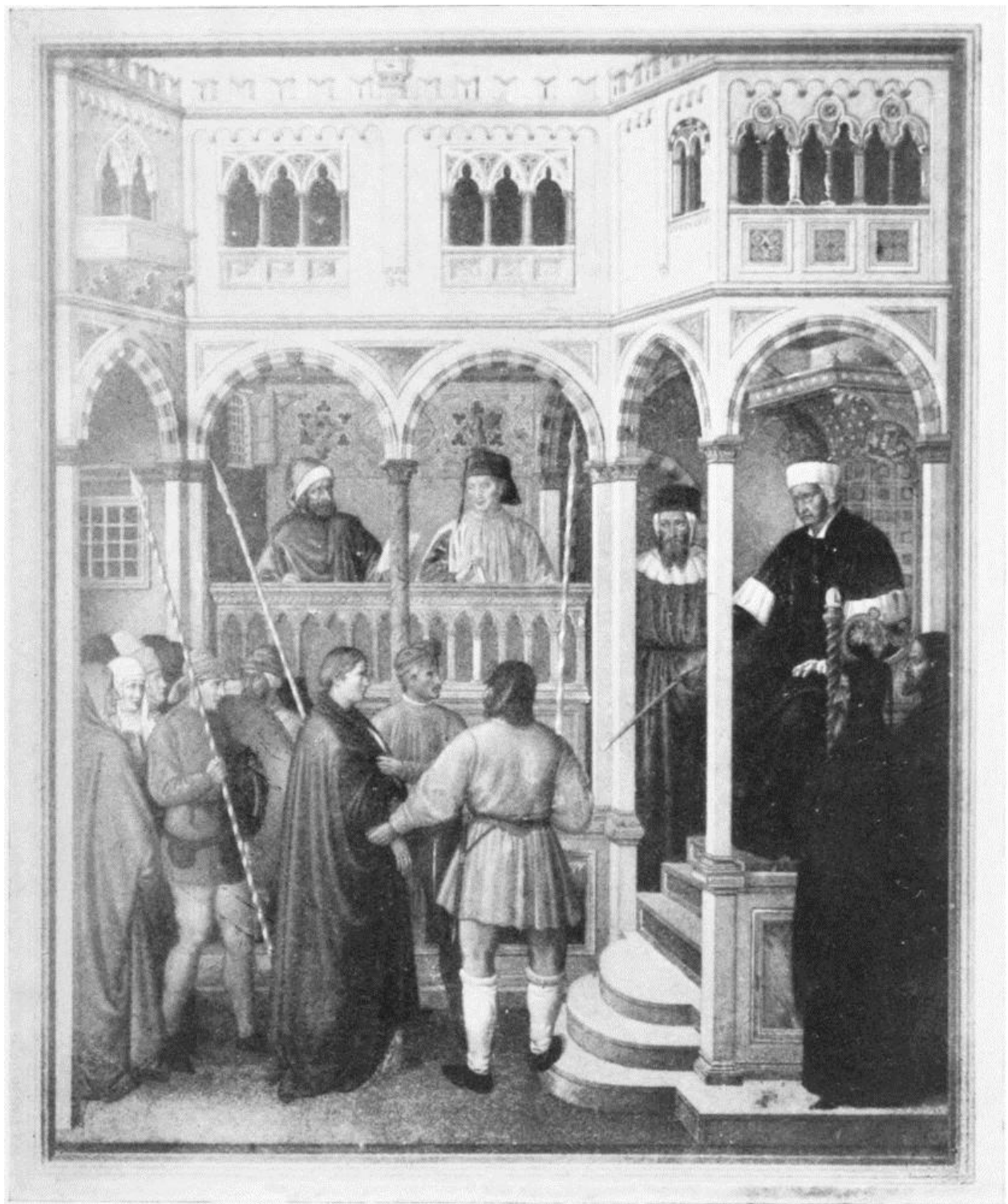
[back](#)



[back](#)



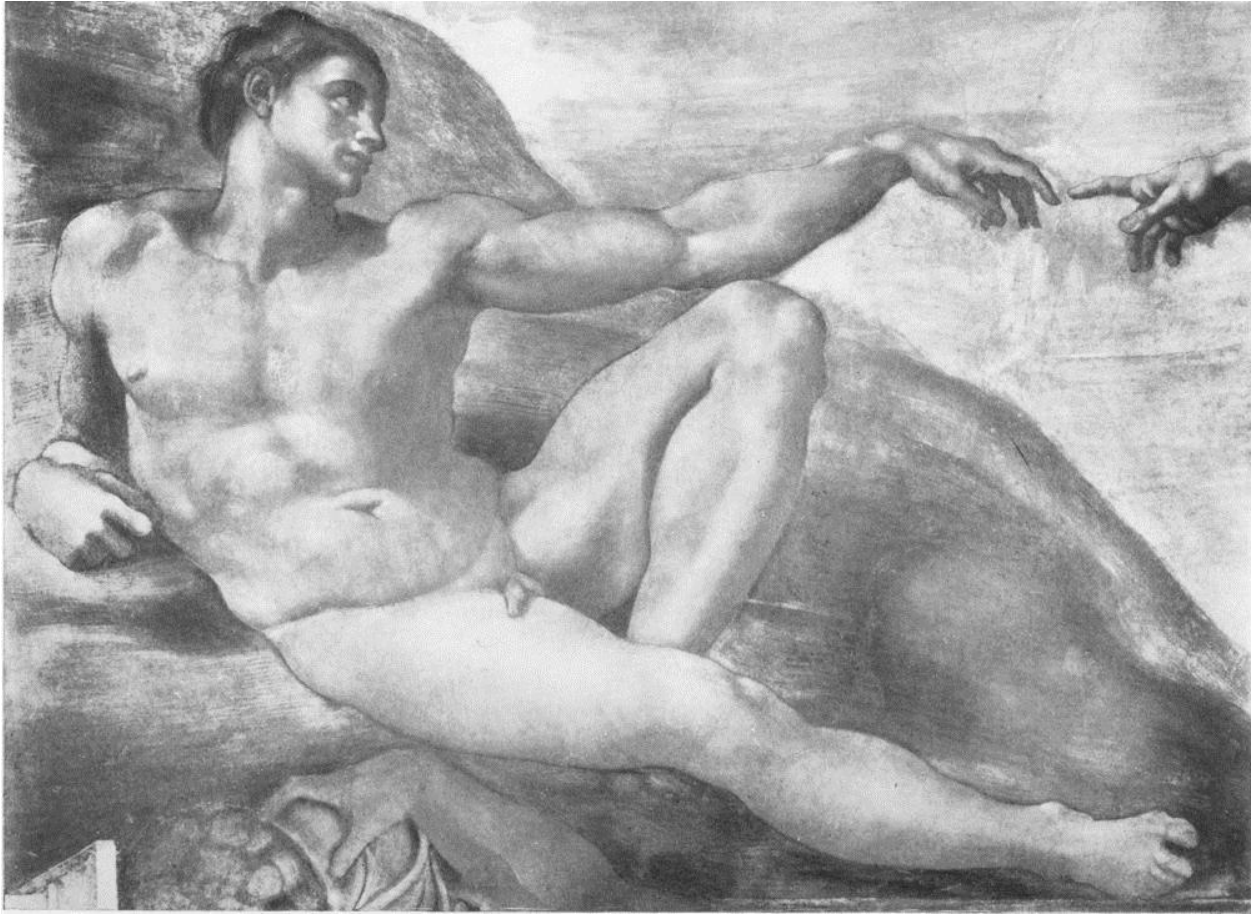
[back](#)



[back](#)



[back](#)



[back](#)